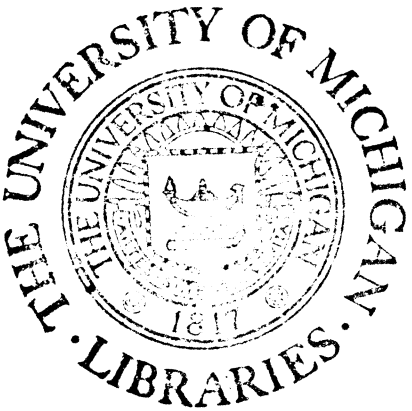
AP
33
.S32
v.2
pt.2


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817

# Die Schaubühne

Herausgeber:

## Siegfried Jacobsohn

Zweiter Jahrgang

Zweiter Band

Berlin
Oesterheld & Co., Verlag
1906

AP
33
.S3
v.2

# Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im zweiten Band des zweiten Jahrgangs


Alkohol, Schauspielkunst und — . . . . . **34** 166
d' Annunzios neues Drama (Mehr als die Liebe) . . . . . **50** 600
Aphorismen . . . . . **27** 10 **29** 64 **32** 125 **35** 189 **41** 333

Bayreuth . . . . . **30** 67 **32** 111
Parsifal . . . . . **32** 117
Tristan . . . . . **33** 138
Von Bayreuth (Der Ring) . . . . . **34** 174
Berliner Oper s. Oper, Berliner
Berliner Theater *)
T\ Vorsaison (Pinero: Die Frau ohne Lächeln. Artus:
Z/ Spatzenliebe) **34** 170
Grotesker Abend im Kleinen Theater (Courteline:
K Mimensiege, Trottoir roulant; de Flers-Caillavet:
Diplomatie in der Ehe) **35** 197
N\ Saisonbeginn (Molière: Sganarell, Der bürgerliche
L/ Edelmann. Hauptmann: Fuhrmann Henschel) **36** 212
S\ Fortsetzung (Ibsen: Frau Inger von Oestrot. Lenz:
N/ Frost im Frühling) **37** 237
L\ Hedda und Hermione (Ibsen: Hedda Gabler. Shake-
D/ speare: Das Wintermärchen) **38** 259
N Der dritte Streich (Dreyer: Eine; Courteline: Der
Stammgast) **38** 277
B Klein Dorrit (F. v. Schönthan) . . . . . **38** 277
Z Schwänke (Neuling: Knecht Hagebuchen. Shaw:
K Man kann nie wissen) **39** 283
R\ Französische „Ehebruchskomödien" (Bernard-Godfer-
T/ naux: Triplepatte. De Flers-Caillavet: Der Haus-
freund) **39** 307
B Hamlet (Shakespeare) . . . . . **40** 311
K Kleines Theater (Shaw: Man kann nie wissen) . . . **40** 333
L Das Blumenboot (Sudermann) . . . . . **41** 333


*) T = Trianon-Theater, Z = Lustspielhaus, K = Kleines Theater, N = Neue Theater, L = Lessing-Theater, S = Schiller-Theater, D = Deutsches Theater, B = Schauspielhaus, R = Residenz-Theater, H = Neues Schauspielhaus, A = Kammerspiele des Deutschen Theaters, V = Neue Freie Volksbühne

| | | | |
|---|---|---|---|
| N Z B | Sammelsur (G. Engel: Die Hochzeit von Poël. Sardou: Verwehte Spuren. J. Lehmann: Das Lied vom braven Mann) | 42 | 362 |
| D | Der Liebeskönig (Greiner) | 43 | 393 |
| H | Direktion Halm (Shakespeare: Der Sturm) | 44 | 423 |
| S | Schiller-Theater (Lilienfein: Der Herrgottswarter) | 44 | 462 |
| N | Die Condottieri (R. Herzog) | 44 | 438 |
| A L | Gespenster und Blaubart (Ibsen. Eulenberg) | 46 | 474 |
| B | Merlin (G. Renner) | 46 | 494 |
| H | Die Hochzeitsfackel (Dreyer) | 47 | 519 |
| A | Frühlings Erwachen (Wedekind) | 48 | 526 |
| V K | Stavenhagen und Gorki (Mutter Mews. Die Feinde) | 48 | 544 |
| L A | Von Brahm und Reinhardt (Fulda: Der heimliche König. Wedekind: Frühlings Erwachen) | 49 | 562 |
| A | Mensch und Übermensch (Shaw) | 50 | 585 |

Berliner Theaterjahr, Das — . . . . . 28 29
Bild, Ein — (Die Muse als Lokandiera) . . . . . 47 515
Billetsteuer . . . . . 37 239
Bitte, Eine — (an die berliner Hofoper) . . . . . 44 441
Blaubart, Gespenster und — . . . . . 46 474
Börsencourier, Glashaus und — . . . . . 45 465
Brahm, Von — und Reinhardt . . . . . 49 562
Breslau, Theater in — . . . . . 48 543
Briefe (Strindbergs Tantiemen) . . . . . 28 43
Bühnenkünstlers, Das Repertoire des — . . . . . 29 65
Burgtheater, Das — . . . . . 34 155

Carmen . . . . . 37 242
— , Eine schwedische — . . . . . 50 601
Charakter und Persönlichkeit . . . . . 27 1
Chinesen, Die Marionettenbühne der — und Japaner . . . 52 637
Clairon, Die — . . . . . 43 397
Condottieri, Die — (R. Herzog) . . . . . 44 438
Craig, Gordon — . . . . . 29 45

Deutsch, Die — Sprak . . . . . 44 442
Deutsche, Das — Theater in London . . . . . 28 41
Dialekt und Drama . . . . . 49 574
Dichter, Halbe — . . . . . 31 106
Direktion Halm . . . . . 44 423
Don Juan . . . . . 49 547
Drama, Das ironische — . . . . . 39 293

Drama, Dialekt und — . . . . . 49 574
— , Die Stadttheater und das — . . . . . 37 227
— , Ein tschechisches — . . . . . 52 651
— und Musik . . . . . 28 23
Dramatische, Eine — Preiskonkurrenz . . . . . 27 11
Dramatischer Held, Tintoretto als — . . . . . 34 164
Dramatisches
Abschied . . . . . 31 96
Der große Klaus und der kleine Klaus . . . . . 32 126
Meroë . . . . . 36 199
Franciscus . . . . . 38 267
Der Faun 40 316 41 343 42 366 43 406 44 426 . . . . . 39 279
Ninon . . . . . 45 451
Figuren . . . . . 47 495
Dramaturg, Die Drehbühne als — . . . . . 48 531
Dramenbesprechungen
Strindberg: Totentanz . . . . . 40 311
Delius: Robespiere; E. Ludwig: Napoleon . . . . . 28 34
Drachmann: Tintoretto . . . . . 31 92
Delius, Hardt, Stucken, Friedrich-Freksa: Ninon . . . 34 164
P. Ernst: Der Hulla, Ritter Lanval; Falckenberg: Doktor Eisenbart . . . . . 46 469
Drehbühne, Die — als Dramaturg . . . . . 48 521
Dresden
Der reiche Jüngling (Rößler) . . . . . 40 311
Lohndiener (Adolf Paul) . . . . . 37 251
Dritte Streich, Der — — . . . . . 46 493
Duse, Die — als Rebekka West . . . . . 38 277
47 514

Ehebruchskomödien, Französische — . . . . . 39 302
Einakter (Bahr: Der arme Narr) . . . . . 50 588
Englische, Das — Theaterjahr . . . . . 38 273
Engländer, Ein — Tristan . . . . . 41 356
Erwiderung (auf: Bonn, Hoftheaterintendant 47 513) . . . . 48 543
Everyman . . . . . 27 19

Faust . . . . . 44 417
— , Der neue „—“ des Burgtheaters . . . . . 46 481
Festspiele, Rheinische — . . . . . 30 82
Fontane, Theodor — . . . . . 30 79
Fortsetzung . . . . . 37 235
Frankfurt am Main . . . . . 39 301
Französische „Ehebruchskomödien“ . . . . . 39 302
— Revuen . . . . . 33 149
Frau Warrens Gewerbe (Shaw) . . . . . 42 386

Freie Volksbühne in Wien . . . . . 45 457
Freund Fritz (Ferdinand Bonn) . . . . . 32 132
Frühlings Erwachen (Wedekind) . . . . . 48 526

Gagen, Von großen und kleinen — . . . . . 46 485
Genossenschaft deutsch-österreichischer Bühnenschriftsteller . . . 50 602
Gespenster und Blaubart . . . . . 46 474
Glashaus und Börsencourier . . . . . 45 465
Gorki, Slavenhagen und — . . . . . 48 544
Goßmann, Friederike — . . . . . 35 187
Gregor, Hülsen und — . . . . . 40 3 6
Grotesker Abend im Kleinen Theater . . . . . 35 195
Gutheil-Schoder, Marie — . . . . . 49 566
Gedichte
Vorspruch zur Meroë . . . . . 27 5
Die Lautenspielerin . . . . . 28 28
Komödiantenspruch . . . . . 29 48
Vom Krankenbett . . . . . 31 91
Abend . . . . . 32 116
Erlebnis . . . . . 33 133
Zur Hochzeit eines Schauspielers . . . . . 34 170
Träume . . . . . 35 177
Knabentraum . . . . . 36 211
Erde und Pflug . . . . . 38 258
Arbeit . . . . . 39 296
Napoleon vor Jena . . . . . 41 352
Sommernachmittag . . . . . 42 385
Der Kreis . . . . . 43 405
Geleit . . . . . 44 417
Herbst in Schleißheim . . . . . 45 443
An Eleonora Duse . . . . . 47 508
Sonnenaufgang in Venedig . . . . . 47 503
Weckruf . . . . . 48 525
Der milde Herbst von Anno 45 . . . . . 49 559
Ende . . . . . 50 584
Der Jude . . . . . 51 607
Friede . . . . . 52 633

Häßliche, Der — . . . . . 44 438
Hagemann, Der neuste — . . . . . 34 174
Halbe Dichter . . . . . 31 106
Hamburg
Ortrun und Ilsebill (Otto Ernst) . . . . . 37 249
Hamburger Theater (Ohorn: Der Abt von St. Bernhard) . . . . . 43 413
Der Häßliche (Reichenbach) . . . . . 44 438
Der letzte Bonbon (L'Arronge) . . . . . 46 493
Thummelumsen (Wied) . . . . . 47 517

Hamlet . . . . . 40 311
Hannoversches Theater . . . . . 33 144
Hebbeltage in Worms . . . . . 27 17
Heimchen am Herd, Das — — — . . . . . 38 259
Hekuba", Von der „heiligen — . . . . . 43 414
Hennig und sein Publikum . . . . . 34 174
Herodes und Mariamne, Zum ersten Mal: — — — . . . . 44 416
Hochzeitsfackel, Die — . . . . . 47 519
Holmes, Sherlock — . . . . . 31 190
Hülsen und Gregor. . . . . 40 326

Ibsen
Hedda Gabler . . . . . 38 259
Gespenster . . . . . 46 474
Rosmersholm (Die Duse als Rebekka West) . . . . . 47 514
Ibsen und die Sage . . . . . 31 89
Ibsenbriefe . . . . . 27 17
Ibsens Modelle . . . . . 27 6
Inspizient und Souffleur . . . . . 44 440
Ironische, Das — Drama . . . . . 39 293

Japaner, Die Marionettenbühne der Chinesen und — . . . 52 637
Jude von Konstanz, Der — — — (Wilhelm von Scholz) . . 49 575

Kasperle-Theater
Prologus. Splitter . . . . . 37 248
Der Meister. Splitter. Die Legende vom braven Leutnant . . . . . 38 271
Prasch. Der Protektor . . . . . 40 329
Rittner . . . . . 42 389
Die unmoralische Anstalt . . . . . 43 412
Aus der Mappe eines Einsenders . . . . . 45 46
Von den Kammerspielen. Bonn, Hoftheaterintendant . 47 512
Die aufgehobene Kabinetsordre . . . . . 50 597
Der gemurdete Wedekind . . . . . 51 6
Aus den Theaterkanzleien
I. Königliche Oper . . . . . 39 297
II. Ferdinand Bonns Berliner Theater . . . 40 330
III. Lustspielhaus . . . . . 41 353
IV. Deutsches Theater . . . . . 44 435
V. Komische Oper . . . . . 46 491
VI. Lessing-Theater . . . . . 48 541
VII. Neues Schauspielhaus . . . . . 49 573
VIII. Primitive Bühne . . . . . 52 651
Kaiserreich, Revolution und — . . . . . 31 92
Kammerspiele . . . . . 35 196

Kerr, Alfred — . . . . . 39 289
Kinderoper . . . . . 32 131
Klassikerausgaben für Kinder . . . . . 49 577
Knabentragödien . . . . . 27 15
Komödien . . . . . 48 521
Konzessionsbehörde, An die — . . . . . 28 38
Körperkunst, Die — . . . . . 52 631
Kritiken von Felix Poppenberg . . . . . 47 511

Lakmé . . . . . 43 415
Land der Jugend, Das — — — (Hanns Bauer) . . . . . 37 250
La Traviata . . . . . 29 49
Laube, Heinrich — . . . . . 3 253
Lautenburg . . . . . 50 598
Lehmann, Lilli — . . . . . 30 88
Leipzig
Leipziger Theater . . . . . 36 221
Das leipziger Preisausschreiben . . . . . 36 225
Aus der großen Seestadt Leipzig . . . . . 38 277
Eine leipziger Uraufführung . . . . . 41 358
Letzte Bonbon, Der — (L'Arronge) . . . . . 46 493
Liebeskönig, Der — (Greiner) . . . . . 43 393
Lohndiener (Adolf Paul) . . . . . 46 493
London
Das deutsche Theater in London . . . . . 28 41
Das englische Theaterjahr . . . . . 38 273
Das Wintermärchen in London . . . . . 39 298
Ein englischer Tristan . . . . . 41 356
Des Doktors Dilemma (Shaw) . . . . . 52 653
Lortzing . . . . . 45 460
Lortzing-Theater . . . . . 36 226
Ludwig, Maximilian — . . . . . 52 634

Mannheim
Mannheimer Vorbericht . . . . . 38 275
Die Sonnenprinzeß (Wolf-Friedberg) . . . . . 47 518
Meister Josef (Eberhard König) . . . . . 50 592
Mensch und Übermensch (Shaw) . . . . . 50 585 51 628
Merlin (Gustav Renner) . . . . . 46 494
Modelltheater und Kasperle . . . . . 50 601
München
Das münchner Theaterjahr . . . . . 32 123
Zum ersten Mal: Herodes und Mariamne . . . . . 44 436
Münchner Lustspielhaus . . . . . 49 576
Meister Josef (Eberhard König) . . . . . 50 592

Musik, Die moderne — . . . . . 42 371
Musik und Drama . . . . . 28 23

Nachtrag (zu: Mensch und Übermensch) . . . . . 51 628
Nationalfestspiele . . . . . 47 516 49 577 52 655
Neue Theaterkultur . . . . . 29 65
Ninon de Lenclos . . . . . 46 469
Novellistisches Vorhang . . . . . 35 190
Nürnberg, Von Mittag bis Mitternacht in — . . . . . 36 223

Offenbachs Operetten . . . . . 51 614
Oper, Berliner —*)
S La Traviata (Verdi) . . . . . 29 49
W Kinderoper . . . . . 32 131
S Das Heimchen am Herd (Goldmark) . . . . . 35 194
L Lortzing-Theater (Zar und Zimmermann) . . . . . 36 226
H Hülsen und Gregor (Carmen) . . . . . 40 326
K Lakmé (Delibes) . . . . . 43 415
L Die drei Rolandsknappen (Lortzing) . . . . . 44 439
H Salome (Strauß) . . . . . 50 579
K Eine schwedische Carmen (Mathilde Jungstedt) . . 50 601
K Pariser Leben (Offenbach) . . . . . 51 627
Oper, Von der pariser — . . . . . 51 624
Operetten, Offenbachs — . . . . . 51 614
Ortrun und Ilsebill (Otto Ernst) . . . . . 37 249

Pariser Chronik . . . . . 52 643
— Leben . . . . . 51 627
—, Von der — Oper . . . . . 51 624
Parsifal . . . . . 32 117
Philipp, Vater — . . . . . 36 225
Philosophie der Schauspielkunst . . . . . 33 133 51 605
Poppenberg, Kritiken von Felix — . . . . . 47 511
Preisausschreiben, Das leipziger — . . . . . 46 225
Preiskonkurrenz, Eine dramatische — . . . . . 27 11
Premiere in Schliersee . . . . . 38 276
Presse, Die — (Fulda: Der heimliche König) . . . . . 50 603
Provinztheater . . . . . 30 85
Psychologie, Zur — der Schauspielkunst s. Schauspielkunst
Puppenspiel, Das — . . . . . 35 177

*) S = Sommeroper, W = Theater des Westens, L = Lortzing-Theater, H = Königliche Oper, K = Komische Oper

Regisseurs, Die technische Bildung des —
**47** 509 **48** 539 **49** 569 **50** 595 **51** 621 **52** 648
Reiche Jüngling, Der — — (Rößler) . . . . . **37** 251
Reinhardt, Von Brahm und — . . . . . **49** 562
Repertoire, Das — des Bühnenkünstlers . . . . . **29** 66
Repertoirebarometer . . . . . **30** 86
Revolution und Kaiserreich . . . . . **31** 92
Revuen, Französische — . . . . . **33** 149
Rheinische Festspiele . . . . . **30** 82
Ristori, Adelaide . . . . . **42** 359
Ruf nach Hilfe, Ein — . . . . . **29** 65
Ruth St. Denis . . . . . **47** 505

Sage, Ibsen und die — . . . . . **31** 89
Saisonbeginn . . . . . **36** 212
Salome (Strauß) . . . . . **50** 579
Sammelsur . . . . . **42** 362
Sauer, Oscar — zum fünfzigsten Geburtstag . . . . . **49** 560
Schaubühne, Vom Zweck im Stil der — . . . . **35** 183 **36** 217
Schauspieler (und Sänger)
Friederike Goßmann . . . . . **35** 187
Adelaide Ristori . . . . . **42** 359
Die Clairon . . . . . **43** 397
Joseph Wagner . . . . . **45** 443
Die Duse
Rebekka West . . . . . **47** 514
Locandiera . . . . . **47** 515
Oscar Sauer (zum fünfzigsten Geburtstag) . . . . . **48** 560
Marie Gutheil-Schoder . . . . . **49** 566
Maximilian Ludwig . . . . . **52** 634
Schauspielerparlament, Vom — . . . . . **51** 629
Schauspielkunst, Philosophie der — . . . . . **33** 133 **51** 605
— und Alkohol . . . . . **34** 165
— , Zur Psychologie der —
**38** 266 **39** 295 **40** 323 **41** 350 **42** 377
Schiller-Theater . . . . . **44** 432
Schlenther, Paul — . . . . . **40** 305
Schliersee, Premiere in — . . . . . **38** 276
Schwänke . . . . . **39** 285
Schwedische Carmen, Eine — . . . . . **50** 601
Shakespeare . . . . . **43** 391
Das Wintermärchen . . . . . **38** 262
Das Wintermärchen in London . . . . . **39** 298
Hamlet . . . . . **40** 311
Der Sturm . . . . . **44** 423

Shaw
Man kann nie wissen . . . . . 39 285 40 331
Frau Warrens Gewerbe . . . . . 42 386
Mensch und Übermensch . . . . . 50 585 51 628
Des Doktors Dilemma . . . . . 52 653
Sherlock Holmes . . . . . 31 109
Sommersensationen . . . . . 29 66
Sommertheater . . . . . 37 218
Sommerurlaub . . . . . 27 21
Sonnenprinzeß, Die — (Wolff-Friedberg) . . . . . 47 518
Souffleur, Inspizient und — . . . . . 44 440
Sprak, Die deutsch — . . . . . 44 442
Stadttheater, Die — und das Drama . . . . . 37 227
Stavenhagen und Gorki . . . . . 48 544
Strindbergs Tantiemen . . . . . 28 43 30 87
— Totentanz . . . . . 28 34 42 380
Szene und Szenenwechsel . . . . . 29 61

Theaterdirektionen, Verwitwete — . . . . . 27 20
Theaterjahr, Das berliner — . . . . . 28 29
— , — wiener — . . . . . 29 53
— , — münchner — . . . . . 32 123
— , — englische — . . . . . 38 273
Theaterkultur, Neue — . . . . . 29 65
Theaterreform . . . . . 30 72
Theaterreportage . . . . . 31 105 33 152
Theaterübertragung . . . . . 39 291
Theatralreise, Die — des Herrn Müller . . . . . 51 109
Technische, Die — Bildung des Regisseurs s. Regisseur
Tempora ... (Schlenther) . . . . . 47 520
Thummelumsen (Wied) . . . . . 47 517
Tintoretto als dramatischer Held . . . . . 34 164
Totentanz, Strindbergs — . . . . . 28 34 42 380
Traviata, La — . . . . . 29 49
Tristan . . . . . 33 138
Tschechisches, Ein — Drama . . . . . 52 651

Und Pippa tanzt . . . . . 28 40

Variété . . . . . 34
Vater Philipp . . . . . 225
Verwitwete Theaterdirektionen . . . . . 27 20
Volksgemurmel . . . . . 27 1

Vorsaison . . . . . 34 176
Vortragskunst . . . . . 47 515

Wagner, Joseph — . . . . . 45 443
— , Richard — . . . . . .
Wagners Werk . . . . . 29 58
Bayreuth . . . . . 30 67 32 111
Parsifal . . . . . 32 117
Tristan . . . . . 33 138
Von Bayreuth (Der Ring) . . . . . 34 174
Weihnachtskomödien . . . . . 51 625
Wien
Das wiener Theaterjahr . . . . . 29 53
Das Burgtheater . . . . . 34 155
Heinrich Laube . . . . . 38 253
Paul Schlenther . . . . . 40 305
Wiener Notizen . . . . . 41 354
Totentanz (Strindberg) . . . . . 42 380
Frau Warrens Gewerbe (Shaw) . . . . . 42 386
Freie Volksbühne in Wien . . . . . 45 457
Das neue „Faust" des Burgtheaters . . . . . 46 481
Einakter (Bahr: Der arme Narr) . . . . . 50 588
Ein tschechisches Drama (Kvapil: Freie Wolken) . . . 52 651
Wintermärchen, Das — in London . . . . . 39 298
Wolzogen, Der Dichter — und sein Kritiker . . . . . 42 390

Zweck, Vom — im Stil der Schaubühne . . . . . 35 183 36 217

# Namenregiſter

Die Ziffern bezeichnen die Seiten des zweiten Jahrgangs


Adelt, Leonhard 413, 438, 493, 517
Altman, Georg 65, 195, 223, 276, 277, 515, 577

Bab, Julius 28, 92, 133, 170, 211, 266, 277, 295, 323, 350, 377, 414, 432, 469, 515, 521, 607, 631
Bahr, Hermann 316, 343, 366, 406, 426, 451
Bauernfeld, Eduard von 85
Bethge, Hans 116, 548
Berger, Henning 190
Bie, Oscar 371
Bimſtein 297, 491
Birnbaum, Al. Z. 242, 614
Blümner, Rudolf 166
Brandes, Georg 6
Brauſewetter, Luiſe 88
Buchner, Eberhard 144
Bumſi 272, 329, 389, 513

Calé, Walter 279
Carlyle, Thomas 417
Caspari, Georg 172

Daffis, Hans 187
Dangel, Peter 508
Delius, Rudolf von 293
Dietert-Dembowski 20
Duncan, Iſadora 45

Eeden, Frederik van 23
Eirich, O. F. 87
Elchinger, Richard 82, 250, 575
Emerſon, Ralph Waldo 391
Ernſt, Paul 227

Falckenberg, Otto 123, 436, 576
Feder, Ernſt 19
Fero 48, 352, 390
Flaubert, Guſtave 333
Freund, Frank 273, 298, 356, 653
Friedrich-Freksa 495
Fuchs, Georg 183, 217

Geijerstam, Gustaf af 199
Gräner, Georg 58 131 194, 226, 326, 415, 439
Greiner, Leo 592

Handl, Willi 11, 40, 53, 155, 253, 289, 305, 354, 386, 457, 481, 514, 574, 588, 651
Hannsen, Hans 509, 539, 569, 595, 621, 648
Hardekopf, Ferdinand 438, 494, 544
Histrio 271
Hotho, Friedrich 643

J., S. 22, 29, 38, 49, 66, 72, 110, 117, 138, 176, 196, 212, 225 235, 259, 277, 285, 311, 332, 338, 362, 393, 423, 442, 465, 474, 519, 526, 562, 585, 628, 629, 634
Jobs, Hieronymus 412, 623

Kasper 248
Kayßler, Friedrich 560, 605
Köhrer, Erich 251, 601
Kühling, Georg 87
Kukki 330

Laube, Heinrich 443
Lissauer, Ernst 258, 296, 385, 405, 422, 450, 525

Marsyas 20, 21, 86, 109, 132, 302
Mell, Max 511, 559, 609
Michel, Wilhelm 34, 182
Momus 597

Neisser, Arthur 624
Nissen, Walther 600
Nowak, Karl Fr. 164

Olden, Balder 249

Pauli, E. G. 577
Peterchen 435, 464
Pissin, R. 1, 79
Prologus 248

Quaglio 651

Rehm, Herm. S. 637
Rodolfo 271
Rötscher, Heinrich Theodor 359
Rundt, Arthur 531

Schamann, Franz 96, 126
Schering, Emil 43
Schlesinger, Paul 152
Schölermann, Wilhelm 516
Scholz, Wilhelm von 5, 267
Schorschl 512
Schröder, Karl-Ludwig 66, 105, 174, 331, 440
Shaw, Bernard 547
Simon, Fritz 601
Sinsheimer, Hermann 275, 518
Specht, Richard 67, 111, 566
Speyer, Julie 19
Stahl, Ernst Leopold 17
Stucken, Eduard 89
Sylge, Max 41

Tausk, Viktor 91, 633
Trampe, Heinrich 721
Trebitsch, Siegfried 248
Treitel, Richard 239, 291
Trinkulo 330, 353, 541
Turszinsky, Walter 149, 174, 225, 485, 598

Warbeck, Hans 460, 579, 627
Wauer, William 61
Weisse, Kurt 655
Wertheimer, Julius 301
Weyl, Martin 543
Wiegler, Paul 397
Wildberg, Bodo 493, 625
Wohlbrück, Olga 106, 505
Wolf, Georg Jacob 177

Zettel 573
Zweig, Stefan 508

Buchdruckerei Wilhelma R. Saling & Co., Berlin SW.13, Hollmannstraße 10.

Die Schaubühne
5. Juli 1906
II. Jahrgang Nummer 27

# Charakter und Persönlichkeit

Ich glaube an die Persönlichkeit und ihren Bestand. Da ist mit Gründen nicht für und wider zu streiten. Hier gilt nur die Stimme innerster Erfahrung, der zu lauschen wir uns wahrhaftig machen müssen. So behaupte ich zum mindesten, nicht mehr theoretisch zu sein als jemand, der etwa sagt: Es ist mit dem Charakter wie mit einer Theater-Rolle; um zehn ist alles aus; ein ephemerer Wahn! Ich gebe zu, daß auch solche Leute sind, auch daß sehr viel solche sind, auch daß sie gut und brauchbar seien, aber ich bestehe darauf, daß anerkannt werde: es gibt Menschen mit Charakter, aufrichtig, wahrhaftig mit Charakter, das heißt mit einer kindlichen, freudigen, rücksichtslosen Treue gegen sich selbst. Treue ist ein Begriff, den nicht jedermann kennt; nicht anerkennt; aus Erfahrungsmangel. Ich halte solchen Mann für unglücklich. Wird er die Glücklicheren auf die Seite seines Zweifelns ziehen? Hätte er mehr Recht, diese Erfahrung zu verallgemeinern als jene ihre? Nein! Sollten wir, nur weil wir zugleich das Glück und Unglück haben, noch jung zu sein, weniger Vertrauen zur Richtigkeit unsrer Meinung haben dürfen als jene, denen das Alter, Schicksal oder ihr Wesen Skepsis, vielleicht nach schmerzlicher Resignation näher legte?

Treue gegen sich selbst: nämlich gegen die Vereinigung spezifischer Kräfte in uns, gegen die Expansionsmöglichkeiten unsrer Wallungen, unsers Gefühls. Gewiß verwandeln wir uns, gewiß entwickeln wir uns, gewiß hat Goethe recht mit seinem „Stirb und werde!" Man muß ihn nur recht verstehen. Unter veränderter Umgebung — Gesellschaft, Klima und all den tausend Mächten, die von außen an uns schleifen, von innen uns zersetzen — werden wir anders. Aber nicht anders oder so wie ein junger Soldat, der, ein Milchgesicht, in den Krieg zog, durch Schnee und Sonnenschein und Pulverdampf und über Leichen fort, und dann mit benarbter Brust und wildem Bart zur Heimat eilt. Etwa im dreißig-

jährigen Krieg. Er ist innerlich derselbe geblieben. Wenn er als Knabe nach der Mutter schlug, so wird er jetzt auf ihr Grab speien, vernimmt er, sie habe ihm keinen Pfennig hinterlassen. Und wenn er als Jüngling zu seinem Vater aufblickte, so wird er jetzt den Greis in die Sonne tragen, auf die Bank vor das verfallende Häuschen, und über sein Unglück in der Kammer weinen und ins Angesicht ihm Trost und Heiterkeit lächeln. Der herrliche Simplizissimus! Er hat das Tollste erlebt und das Wildeste mitgemacht, der Sturm hat ihn geschüttelt, er hat sich beugen müssen, viel tausend Messer der Erfahrung gruben seine Furchen, aber er ist der Kindliche noch am Ende des Lebens, der er war, da ihn der Einsiedler schreiben und beten lehrte. Denn er war ein Charakter.

Und so teile ich die Menschen ein, ob sie das sind oder ob sie das nicht sind; ob sie, Haltlose, das Leben umtreibt und jetzt auf ein Dach wirbelt und jetzt in den Sumpf; sie aber werden gleich hohlen Mohnköpfen, innen klappert ein bißchen Samen. Mögen die meisten Nicht-Charaktere sein: gibt das ein Recht, eine Minorität zu verleugnen? Stirb und werde! Das heißt mir: schmilz in deiner jetzigen Gestalt und nimm eine neue an und also wandle dich nach der Zeiten Gebot und des Schicksals Hammer; deinen Feingehalt behältst du. Daß du Gold bist, ist entscheidend, nicht ob ein Prunkpokal, ein Brotkorb, ein Kruzifix: da schmiede dich das ewig neubedürftige Leben. Kahler Baum: knospe; knospender: blühe; blühender: trage Frucht; fruchtbeladener: schüttle deine Äste — bis nach den reifen Früchten auch die welken Blätter fallen. Dann komme die Axt und fälle dich; dann komme die Säge und schneide dich; dann mache der Schreiner dich zu einem Sarg oder einem Brautbett. Du bleibst der Baum, der du warst. Deine Zeichnung, dein Ruch, deine Härte sind unverloren. Dieses Stirb und werde! ist ja gar kein Imperativ, ist nur in imperativischer Form eine allgemeinste Lebensbeobachtung: dem sehenden Auge scheint alles Wandel. Wandel ist alles für unsre Sinne, die über die Oberfläche der Erscheinungen streichen. Die Entwicklung aller, der Menschen mit und der Menschen ohne Charakter, umfaßt dieses Goethesche Wort. Aber Pindar sprach das Wort aus, dem der Charakter folgt, nicht weil er will, sondern weil er muß: Werde der du bist! Das formuliert den Charakter. Jener Mann, der als Knabe seine Mutter schlug, auch er ist ein Charakter. Konstante Vertreter des Bösen, entschiedene Vernichter des Organischen (aus Anlage) im Pflanzen- oder Tierreich zu treffen, ist jedem selbstverständlich. Man rechnet mit ihnen. Sollte bei uns eine Ausnahme stattfinden, durch nichts zu begründen?

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen,
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.

So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Und wenn der Soldat nach Hause gekommen wäre und seine Mutter hätte gelebt und er sie treulich gepflegt — so wäre er geworden, was er war. Seine Mutter war schuld, daß er sie schlug. Weil er größer war als sie, konnte sie ihn nicht erziehen. Sein Wesen war stärker. Aber das Leben meisterte ihn, die stärkste Erzieherin. Wer Mörtel ist, wird Staub, wer aber Granit, gibt Funken, wenn ihn die Stahlkeile des Lebens treffen. Schon der Knabe Coriolan war ein Eisenkopf: der große Shakespeare weiß es und läßt die Mutter erzählen, wie er dem Schmetterling unaufhaltsam nachjagt, bis er ihn erhascht; dann zerreißt er ihn. Weinrebe rankt und Lilie steht kerzengerade. Unterscheidest du die Samen, so kennst du die Pflanze. . . .

Wer über die Möglichkeit des Charakters skeptisch denkt, verneint auch der Tragödie das Lebensrecht. Das könnte gleichgiltig lassen. Nur daß bei ihrer gelegentlichen „Verurteilung" die Anmaßung ärgerlich ist, mit der um einer Theorie willen, die einen geistreichen Kopf bestach, Tatsachen gleichsam gebeugt werden.

Da hat ein tüchtiger Arzt über Heilungen Hysterischer Beobachtungsmaterial gesammelt und gezeigt, daß viele dieser Fälle zurückzuführen sind auf eine Verhaltung von Leidenschaften, und daß es möglich ist, durch nachträgliche „Abreagierung" (schon eine Aussprache genügt) die hysterische Affektion zu beheben. Nun kommt ein — ich will sagen: tollkühner — Ästhetiker, verallgemeinert mit gefährlich raschem Analogieschluß diese Beobachtung und sagt: Also ist die Tragödie zu Kurzwecken geschaffen, das Böse im Menschen, die wilde Triebwelt, das „Chaos" in ihm abzureagieren. Wir aber sind frei von diesem Chaos oder wollen es werden. Also ist für uns die Tragödie ihrem Zweck nach gegenstandslos; also ist sie überwunden ... Als ob je die Menschen vom Ansturm des Chaos frei würden! Ich sage Ansturm. Und von der Notwendigkeit, gegen ihn innerlich zu kämpfen. Als ob etwas damit abgetan wäre, daß man ihm einen willkürlich beengten Zweck setzt, dann dessen gegenwärtige Berechtigung leugnet; nun sei der Haken abgerissen, an dem das Ding noch hing! Als ob endlich nicht überhaupt in jeder Kunstgestaltung, wie in jeder großen Wesensoffenbarung der Menschheit, etwas Unfaßbares, Zweckloses wäre. Obenein aber ist bei dieser Zwecksetzung selbst dem unvorsichtigen Kritiker der Tragödie auch ein logischer Kurzschluß begegnet: es wird ein wichtiges und bemerkenswertes Akzidens der Tragödie zum Urzweck, ja zum Ausgangspunkt der tragischen Kunst überhaupt gemacht. Ein Akzidens, nicht mehr, ist diese kurierende Wirkung der Tragödie. Notwendige Folge und zureichende Bedingung ihrer

Existenz scheinen mir verwechselt. Mit dem „Chaos" aber verhält es sich so, daß es Leute gibt, die unbedenklich behaupten, es sei den Menschen unentbehrlich, „der" Mensch brauche es: „es" sei wider seine Natur, immer ein anständiger Mensch zu sein. Ihnen sei erwidert — als ein Ergebnis eigenen Erlebens, dem (nach Beruf) ein jeder seine Erfahrungen anreihen möge — daß wohl alle Menschen, den einen Christus ausgenommen, gelegentlich lasterhaft gewesen sind und sind; daß aber einiger Menschen Natur nicht das Laster, sondern der Kampf dagegen entspricht: daß diese „einige" nicht vereinzelte sind; glücklicherweise, und daß es jedenfalls die wertvollsten sind. Ihr Ziel ist: Herr ihrer selbst zu werden, daß ihr Geist ihres Leibes mächtig sei. Sie wollen sich nicht kampflos ergeben; sie wollen die Festung schließen und öffnen allein nach ihrem Wunsche. Sie wollen ihr oberster Kriegsherr und ihr gehorsamster Soldat zugleich sein. Sie halten es für ihrer nicht würdig, mit dem Lügen-Vorbehalt auf den Lippen, der Mensch brauche das Laster, ihm in den Arm zu fliegen. Sie würden unglücklich dabei.

Also ringen sie mit dem Laster, oder vermeiden wir dieses häßlich moralisierend klingende Wort: gegen das, was sie als ihrer Natur nicht geziemend, nicht gemäß erkannt haben, kämpfen sie. Und je mehr sie lernen, sich zu beherrschen, desto freier und sicherer wird ihr Wesen. Doch bleibt die Weisheit des Wortes: ultra posse nemo obligatur bestehen. Diesen aufrichtigen Kampf — freudig, nicht mürrisch — sehe ich als das edelste Mittel zur Bildung der Persönlichkeit an. In der Schnelligkeit, mit der, und der Menge, in der die Zahl der ausgebildeten Persönlichkeiten sich mehrt, wurzelt der Fortschritt der Menschheit. Es gab zu allen Zeiten (und wird geben) vollendete Menschen, nämlich vollendete Persönlichkeiten, in allen Ländern, in allen Kulturen, Flammensäulen, deren einige (dank mancherlei Zufällen) durch die Jahrhunderte leuchten. Aber die Gesamtheit der Menschen folgt ihnen in weitem Abstand und langsam wachsendem Tempo. Dieses Tempo beschleunigen heißt für die Menschheit sich entwickeln: nicht in Betracht der erworbenen Bildung, sondern eben der ausgebildeten Persönlichkeit.

Man hat fertig bekommen, von dem Menschen der Zukunft als dem untragischen Menschen zu sprechen. Eine offenbare contradictio in adjecto! Aber ich habe noch Unbegreiflicheres sagen hören: in diesen neuen Menschen, von denen man mehr fabelt als sieht, seien alte Triebe abgestorben, ihnen seien bisherige Gefühle unbrauchbar geworden. Als handelte es sich um Gegenstände, die abgenutzt werden, weil sie so viel gebraucht worden sind. Als seien die Gefühle und Triebe der Menschheit Zustände, die sich überleben könnten, wie die Naturwissenschaft oder die Handweberei oder die chinesische Kultur, nicht ewig junge Vorgänge, die in jedem Augenblick neu aus der menschlichen Natur hervorquellen, die immer neu im Verhältnis zu den mannigfaltigsten Kulturen und der wechselnden

äußern Umgebung gemäß — in der Seele jedes Erdgeborenen entstehen. — Auch wir streben nach einer Steigerung des Menschengeschlechtes, auch wir wünschen glühend ein Fortschreiten, aber wir wähnen nicht, daß ein Jüngling auf Flügeln der Morgenröte dieses höhere Ziel erreichen werde, sondern er wird, ehe er dahin gekommen, ein Schauplatz wühlender Triebe und bohrender Gefühle gewesen sein (wie seine Vorfahren und wie die Kinder kommender Geschlechter.) Sein Fortschritt wird auf ihrer Beherrschung dank einer ausgebildetern Persönlichkeit beruhen. Aber ich wenigstens sehe keinen Grund, von der Giltigkeit des biogenetischen Grundgesetzes auf dem Gebiet der Triebe und des Gefühlslebens abzusehen. Jede Generation wird die ganze Reihe der Entwicklungen des Gefühlslebens noch einmal durchmachen, rascher natürlich und (vielleicht) ohne die qualvollen, oft vorzeitig zerstörenden Kämpfe der Früheren, aber sie wird sich auch mit den Vorstufen (sozusagen) des gegenwärtigen Gefühlslebens abfinden müssen, ja manche Probleme von einer neuen Seite ansehen lernen.

Und darauf eben beruht der unvergängliche Wert der großen Werke eines Sophokles, eines Shakespeare und der andern Weltdramatiker, daß sie gesteigerte typische Fälle menschlichen Erlebens mit so intensiver Innerlichkeit behandelt haben, daß, selbst wenn uns der Stoff schon fern liegen sollte, und das Thema uns als solches nicht mehr nahe ginge, doch die Darstellung des Verhaltens einer vergangenen Epoche zu jenen Problemen durch die von den Meistern ihnen gegebene Wahrheit, Tiefe, Glut vorbildlich ist für unser eigenes Verhalten, nicht nach seinem sachlichen Inhalt, sondern nach seinem sittlichen Gehalt, keineswegs etwa in genau denselben Angelegenheiten, sondern in ähnlichen (vielleicht) oder auch in ganz andern unsrer eigenen Welt. In dieser allgemein-menschlichen Beispielmäßigkeit der Werke der wenigen Weltdramatiker liegt ihre charakterbildende Macht und die Gewähr ihrer unverrückbaren Klassizität.

R. Pissin

---

# Vorspruch zur Meroë

Verworrene Seelen pochen an die Pforte.
Ich bin ein Traum. Ein Schicksal drängt herein.
Wie längstverklungen hör ich ihre Worte.
Ich bin ein Wollen: und sie werden sein.
Da treten sie durch die verschlossene Pforte
in mein Gemach, still wie die Dämmerung ein:
ein düstrer Reigen, schreitend Schattenspiel.
Zufall ist Anfang, Zufall Ziel.

Wilhelm von Scholz

# Ibsens Modelle*)

— — — — — — — — — — — — — —

— — Im Sommer bevor „Rosmersholm" erschien, traf Ibsen mit einem nordischen Aristokraten zusammen, der so schön und vornehm aussah, wie Rosmer gedacht werden muß. Dieser Mann war unglücklich verheiratet gewesen mit einer guten, jedoch für ihn gar nicht passenden Frau. Er suchte Trost bei einer andern Dame, einer Verwandten seiner Gattin. Die Sache sickerte heraus. Die kleine Presse brachte giftige Notizen über das vermutete Verhältnis. Er verließ sein Haus, wie um einen unbedeutenden Ausflug zu unternehmen, kam aber nicht zurück, reiste nach dem Ausland, gab seiner Frau ihr Vermögen zurück und verzichtete auf sein hohes Amt. Kurze Zeit darauf starb seine Frau an der Phtisis, die durch ihre Trauer um das verlorene Glück schnellere Fortschritte gemacht

*) Das Ibsenbuch von Georg Brandes ist jetzt als zwei- und dreiundbreißigster Band der „Literatur", bei Bard, Marquardt & Co., Berlin, erschienen (Preis 2,50 Mark). Es hat weniger kritischen als biographischen Wert; dieser ist freilich so groß, daß kein Freund des Dichters das Büchlein wird entbehren können. Was es über die einzelnen Dramen, was es über Ibsens geistiges Verhältnis zu Dumas und Augier, zu Björnson und Kierkegaard, zu Renan und Taine, zu Tolstoi und Nietzsche sagt, haben andre, hat Brandes selbst schon gründlicher gesagt. Wenn aber einmal multa so viel bedeuten darf wie multum, so ist es hier der Fall. Wir erfahren über Ibsens Leben mehr als je zuvor. Wir sehen, wie er Briefe und Manuskripte schrieb, wie er zeichnete und Zeitung las; wo er in Rom, in München und in Christiania wohnte. Wir lernen eine Fülle von Charakterzügen kennen, die sein Wesen deutlicher und deutbarer machen. Wir verstehen aus dem Bilde des Fräuleins Emilie Bardach, was Ibsen an der jungen Wienerin gefesselt hat. Seine Briefe an die „Maisonne eines Septemberlebens" bilden den ungemein wichtigen und interessanten Anhang des Textes. Einer dieser Briefe war hier abgedruckt, um die Begier nach allen zu erregen. Manchmal ist in einen Satz die Stimmung eines ganzen Dramas eingefangen: „Dichten ist schön, aber die Wirklichkeit kann doch dann und wann noch viel schöner sein." Im Brandesschen Text selbst ist nichts so aufschlußreich für Ibsens Art, zu schaffen, wie die Zurückführung der verschiedenen Dramen auf lebendige Vorbilder. Was zur Entstehung von „Rosmersholm" und „Nora", von „Baumeister Solneß" und „Hedda Gabler" beigetragen hat, sei hier mitgeteilt und möge in dem Leser den Wunsch erwecken, sich auch „Brand" und „Peer Gynt", die „Kronprätendenten" und den „Bund der Jugend", den „Volksfeind" und die „Gespenster" so zeigen zu lassen. Das alles und noch weit mehr enthält das Büchlein von Brandes: non multum, sed multa.

hatte. Er und seine zweite Frau wurden von ihren Feinden für diesen Todesfall verantwortlich gemacht.

Man sieht, wie die Gestalt Rebekkas, der indirekten Mörderin, und wie der Zusammenbruch in „Rosmersholm" aus diesen Begebenheiten haben herauswachsen können.

* * *

Der Keim zum „Puppenheim", d. h. zu der Gestalt Noras, findet sich schon im „Bund der Jugend". Die Selma beklagt sich dort, daß man sie außerhalb aller ernsten Sorgen des Hauses gehalten, sie als Puppe behandelt habe. Ich bemerkte 1869 in einer Kritik des Schauspiels, die Gestalt habe hier keinen rechten Platz, es ließe sich ein ganzes Drama über ihr Verhältnis zur Familie schreiben. Zehn Jahre später schrieb Ibsen dieses Drama.

Er soll damals für einige Zeit in Briefwechsel mit einer Dame gestanden haben, die in ihren Briefen ihm öfters von ihren Bekümmernissen sprach, doch ohne genauer darauf einzugehen. Seiner Gewohnheit nach grübelte Ibsen über diese Sorgen einer ihm fremden Persönlichkeit, und eines Tages sagte er, mit der Gleichgültigkeit des Dichters für Realitäten, ganz fröhlich: „Ich glaube erraten zu haben; es sind Geldsorgen, die Sie quälen." Es war auch so. Einer in Halvorsens Ibsen-Biographie aufbewahrten Zeitungskorrespondenz zufolge hatte die Dame (wie später Nora) sich durch eine falsche Unterschrift Geld verschafft, freilich zu einem weniger idealen Zweck, nicht um ihrem Gatten das Leben zu retten, sondern um sich neue Möbel zu kaufen. Der Mann soll aufgebracht gewesen sein, als er es erfuhr.

Diese kümmerliche Alltagsgeschichte genügte Ibsen, dessen Einbildungskraft sie erregte, um das Meisterwerk „Das Puppenheim" zu erschaffen. Er formte sie um, bis sie ein zweckdienliches Organ wurde für die neuen Ideen über die Selbständigkeit der Frau (die ihn zuerst abgestoßen hatten) und besonders für das Recht der Individualität, auch der weiblichen, auch derjenigen der Ehefrau, ihr eigenes Leben und nicht dasjenige der andern zu führen.

* * *

Hilde Wangel ist ein norwegisches Mädchen, typisch norwegisch, und sie trägt ihren Walkürennamen mit Recht. Sie ist, wie Ibsen

eines Tages selbst sagte, recht con amore hervorgebracht worden und hat ohne Zweifel mehrere Modelle aus dem wirklichen Leben gehabt, nicht alle norwegische.

Eine Reihe Briefe, die Ibsen im Jahre 1889 einem jungen Fräulein sandte, dessen Bekanntschaft er in Tirol gemacht hatte, und die mir von der Adressatin mitgeteilt worden sind, enthält einige Züge, die in dem Verhältnis zwischen Solneß und Hilde wiederkehren: Sie ist die Maisonne eines Septemberlebens, sie wird wie Hilde Prinzessin genannt, wirkt auf ihn wie eine Prinzessin; er muß immer, immer an sie denken. Und er ist eifrig mit dem Gedanken beschäftigt, ob es ihm je gelingen werde, das hohe schmerzliche Glück, um das Unerreichbare zu ringen, in einer Dichtung auszudrücken.

Einzelne Züge nahm Ibsen überdies seiner Gewohnheit nach allerwärts her. Als ein solches Beispiel führte er folgendes an: Eines Tages sagte in Süddeutschland ein junges Mädchen zu ihm: Ich habe nie verstehen können, daß man sich in einen unverheirateten Mann verliebt. Dann hat man ja nicht das Vergnügen, ihn von einer andern zu erobern. — Diese Äußerung öffnete Ibsen Perspektiven in die weibliche Seele. Aus verschiedenartigen Elementen schuf er also Hilde, seine sonnigste und wohl eigentümlichste Mädchengestalt.

* * *

Ein junger Gelehrter, den ich Holm nennen will, war ein Ibsen-Schwärmer und betrachtete es als ein hohes Glück, den Meister persönlich zu kennen. Ibsen hatte den jungen Dänen gern. Eines Tages empfing er in München ein Packet; als er es öffnete, fiel ein Haufen alter Briefe, von ihm selbst an Holm geschrieben, heraus, und außerdem eine Photographie von Ibsen, die er dem jungen Mann einmal geschenkt hatte. Kein erklärendes Wort war beigefügt.

Ibsen fing an zu grübeln: Was in aller Welt bedeutet es, daß er mir dies zurückschickt? — Er muß irrsinnig geworden sein. — Aber selbst wenn er irrsinnig geworden wäre, weshalb schickt er mir Bild und Briefe zurück? Das tun doch nur Verlobte, die ihre Verbindung aufheben. — Er liebt mich sehr. Er muß mich mit jemand verwechseln, den er auch sehr liebt, mit einem

Mädchen. Mit welchem Mädchen? — Er hat mir einmal von einem Fräulein von Holzendorf vorgeschwärmt. — Er muß ihr nahe getreten sein, und sie muß einen Vater oder Bruder haben, der von Holm Briefe und Bilder zurückgefordert hat. — Aber weshalb und wie ist er irrsinnig geworden?

Eine Zeit geht hin. Eines Morgens trifft der junge Mann aus dem Norden bei Ibsen in München ein. Er ist wie immer. Nach einleitenden Bemerkungen fragt Ibsen: Warum haben Sie mir meine Briefe zurückgeschickt? — Das habe ich nie getan. — Standen Sie nicht in Korrespondenz mit einem Fräulein von Holzendorf? — Er (sehr erstaunt): Ja. — Hat man nicht deren Briefe zurückverlangt? — Woher wissen Sie das? — Sie haben uns mit einander verwechselt, weil Sie uns alle beide sehr lieb haben.

Der junge Mann sprach sonst völlig vernünftig. Aber es läßt Ibsen keine Ruhe; er will erfahren, was der Jüngling hat. Er geht ins Hotel und bittet den Portier, ihn über die Lebensgewohnheiten des Herrn Dr. Holm zu unterrichten. — Der Portier antwortet: Grundsätzlich geben wir niemand Auskunft über unsre Gäste; Sie, Herr Doktor, haben aber als alter Münchner ein Recht zu fragen. Morgens, wenn Dr. Holm erwacht, verlangt er eine Flasche Portwein, zum Frühstück eine Flasche Rheinwein, dann mittags eine Flasche Rotwein und abends wieder eine oder zwei Flaschen Portwein.

Eilert Lövborg keimt in Ibsens Phantasie. Wolbegabt war der junge Mann, ein guter Gelehrter und kein Pedant, spirituell und selbständig; er wird Eilert Lövborg mit Weinlaub im Haar. Und so froh wurde er, als „Hedda Gabler" erschien, darüber, sich wiederzuerkennen, daß er künftig seine Zeitschriftenartikel so unterschrieb: Eilert Lövborg mit Weinlaub im Haar. — Ibsen erfuhr, Holm habe eines Abends in der Betrunkenheit das Manuskript zu einem Buche verloren. Der Zug ging in „Hedda Gabler" über.

Einige Zeit danach empfing der Dichter aufs neue von Holm ein Packet; es war sein Testament. Ibsen war zum executor testamenti und zugleich zum Universalerben ernannt.

Nun gab es nicht wenige Kodizille, Verpflichtungen, die Ibsen auf sich nehmen mußte. An alle die Mädchen, die dem Dr. Holm Liebesdienste erwiesen hatten, waren Legate ausgesetzt, darunter an recht anzügliche Damen: An Fräulein Alma Rothbart in

Bremen so und so viel. An Fräulein Elise Kraushaar in Breslau so und so viel usw. Große Summen.

Als praktischer Mann macht Ibsen die Addition und entdeckt, daß die Summe der Legate bei weitem die Summe des Vermögens übersteigt; er lehnt also freundlich die Erbschaft ab. Doch aus Fräulein Alma Rothbart dürfte die rote Diana in „Hedda Gabler" entstanden sein. Und Eilert Lövborgs Gestalt erhielt in seiner Phantasie bestimmtere Umrisse.

Wahrscheinlich hat Ibsen zu gleicher Zeit erfahren, daß die Frau eines norwegischen Komponisten in Kopenhagen eines Abends das Manuskript zu einer Symphonie verbrannte, aus wütender Eifersucht, weil ihr Gatte zu spät nach Hause kam. Hedda verbrennt aus anders gearteter Eifersucht Lövborgs verloren gegangene Handschrift.

Endlich wurde in jenen Tagen von einer hübschen Dame in Norwegen, deren begabter Mann einige Zeit dem Trunke verfallen gewesen, erzählt, daß sie, nachdem er sich diesen gänzlich abgewöhnt hatte, aus Lust, ihre Macht über ihn zu prüfen und Böses zu stiften, an seinem Geburtstag eine kleine Tonne Kognak als Geschenk zu ihm hineingerollt und sich dann zurückgezogen habe. Als sie wieder die Türe öffnete, lag er sinnlos betrunken auf dem Fußboden.

Vielleicht schuf Ibsen daraus den Auftritt, wo Hedda den früher dem Trunk verfallenen Lövborg zum Trinken bewegt, um ihre Herrschaft über ihn zu empfinden und diejenige Theas zu brechen.

So wurde aus kleinen zerstreuten Wirklichkeitszügen ein ideales und unsterbliches Ganzes. — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

Georg Brandes

---

Der Dichter, der die unendlich schwierige Aufgabe hat, die Seele in ihren flüchtigsten und zartesten Phasen zu fixieren, den Geist in jeglicher seiner oft bizarren Masken auf das Unvergängliche zu reduzieren und dies Unvergängliche plastisch als Charakter hinzustellen, darf in keinem Gebiet fremd sein, was zu Seele und Geist in irgend einem Bezug steht, denn nur, wenn er das Universum in sich aufgenommen hat, kann er es in seinen Schöpfungen wiedergeben. Das haben auch alle Hohepriester der Kunst gefühlt; Goethe war eine Encyklopädie, und Shakespeare ist eine Quelle der englischen Geschichte. Hebbel

# Eine dramatische Preiskonkurrenz

Es gibt heute in Wien vielleicht kein besseres Mittel, einen Mann von literarischem Namen tief zu blamieren, als daß man ihn in die Jury einer dramatischen Preiskonkurrenz preßt. Das wirkt unfehlbar. Du glaubst zu richten und du wirst gerichtet. Der Tag der Entscheidung kommt, die Stücke fallen wie mit Naturnotwendigkeit durch, das Publikum zeigt sich hartnäckig, die Literaten grinsen und die Autoren schimpfen am allerwütendsten. Es ist wahrhaftig kein Vergnügen, und auch für die Ehre eines solchen Amtes werden Kluge in Zukunft vermutlich sanft ablehnend danken. „Sie Preisrichter!" könnte jetzt in einer Literaturposse als witzige Beleidigung gebraucht werden — sicherlich unter demonstrativem Beifall bei offener Szene.

Zu einer solchen Posse gäbe wohl das Preisgericht selbst und der komisch kleine Krieg vergifteter Interessen, den es entfesselt, den denkbar besten Stoff. Freilich, ihre Lustigkeit hätte etwas Schmerzliches und Widerwärtiges. Aus dem sumpfigen Untergrund lang abgestandener Eitelkeiten, aus dem Urschleim der ewigen Talentlosigkeit müßten erschreckende Fratzen voll hämischen Neides, tückischer Wut und verschlagener Ränkesucht heraufsteigen: Clique und Partei, schamlose Fälschungen des Urteils, häßliches Gezänk, feiges Hinhalten, der ekelhafte Übermut einflußreicher Tröpfe, die Schadenfreude der geplagten Schauspieler, Hoffnungen und Enttäuschungen um ein Nichts, die ganze unsagbar klägliche Kleinheit der tausenderlei Absichten und Zwecke, die zwischen Literatur und Theater so viel Lärm und Bewegung verursachen, müßte sich da mit abschreckender Deutlichkeit offenbaren. Eine Posse voll tragischer Ironie. Man würde sie wahrscheinlich für übertrieben, verzerrt, tendenziös entstellt halten, würde meinen — denn in dieser Welt gilt immer das niedrigste Motiv als das plausibelste — der Verfasser sei ein zurückgewiesener Mitwerber, der sich rächen wolle. Aber ich schwöre — so wahr ich niemals Preisrichter sein will! —: ich habe zu dieser letzten unseligen Konkurrenz im Deutschen Volkstheater wahrhaftig und gewiß kein Stück eingereicht. Und dennoch muß ich offen sagen, daß mir unsre Theaterverhältnisse noch niemals so ungesund, innerlich faul, kunstfeindlich, ja verzweifelt erschienen sind, wie bei dieser Gelegenheit.

Die bittere Pointe der ganzen Sache liegt vielleicht darin, daß zu dieser grandiosen Offenbarung von Unfähigkeit, Arroganz und Gehässigkeit der ausgesprochene Wille eines Theaters, gleichzeitig der Kunst und den praktischen Bedürfnissen ehrlich zu dienen, den Anstoß gegeben hat. Der ehemalige Präsident des Volkstheater-Vereins bestimmte in seinem Testament die Summe für diese Preisausschreibung. Die Stücke sind natürlich anonym einzureichen und von der Jury zu sichten. Drei sind auszuwählen, die anonym aufgeführt werden sollen.

Nach den literarischen Qualitäten und nach dem äußern Erfolg, der unbedingt in Rücksicht zu ziehen ist, fällen dann die Richter ihr Urteil und geben einem der drei Stücke den Preis. Die Absicht ist klar. Dem Theater sollte eine Auswahl guter, autoritativ anerkannter Werke gesichert werden, die Autoren sollten einen Ansporn für ihren Ehrgeiz und zugleich die beruhigende Gewißheit bekommen, daß sie gelesen und begutachtet würden, und der Preis sollte nicht, wie sonst, den schon Aufgeführten, Bekannten, Tantiemensichern zufallen, sondern etwa einmal auch einem ganz Neuen und Namenlosen, der damit gleich mitten in die aufwärts führende Bahn der schriftstellerischen Karriere geworfen würde. Durchaus lobenswerte, noble, der Kunst und dem Theater förderliche Absichten.

Was geschah nun? Bevor noch irgend etwas geschah, hatte die Sache ihren scharfen Haken. Der brave Mann, der diese testamentarische Verfügung traf und nachher starb, ist trotz seinem guten Willen und trotz seiner hohen Funktion im Theaterverein nicht vorsichtig genug auf die tatsächlichen Verhältnisse des Theaters eingegangen. Er scheint sich doch die Menschen in dieser Sphäre ein wenig anders vorgestellt zu haben, als sie sind; geistig und moralisch. Ein paar kleine Vergeßlichkeiten, unwichtige Versehen in seinem Testament haben die schwerste Verwirrung der ganzen Angelegenheit hervorgerufen, bevor noch die Proben zu dem ersten der drei ausgewählten Stücke angesetzt waren. Er bestimmte die Mitglieder der Jury und vergaß, den Direktor des Volkstheaters mit hineinzunehmen. Nun hat es wirklich seine Schwierigkeit, ein Drama zur Aufführung an einer Bühne zu bestimmen, ohne daß der Direktor auch nur die geringste Kenntnis von seinem Wert und seiner Wirkungsmöglichkeit hat. Es kann nicht sehr beruhigend und auch nicht sehr schmeichelhaft für den Mann sein, Stücke so über seinen Kopf hinweg in sein Theater geworfen zu sehen. Vielleicht hätte sich ein Gemütlicher und Nachgiebiger im Interesse der guten Sache für diesen Ausnahmefall damit abgefunden. Aber Herr Direktor Weisse — ich kenne ihn nicht persönlich — soll von der Unnahbarkeit seiner Stellung erfüllt und von empfindlichstem Selbstgefühl sein. Ihm war also, wie man versichert, dieser aufgedrängte Zuwachs zum Repertoire von vornherein ein Greuel. Für Stücke, an deren Annahme er niemals gedacht hatte, mußte sein Theater nun Geld, Mühe und Zeit opfern, die vielleicht erträgnisreicher zu verwerten gewesen wären. Kein Wunder, wenn er, wie es heißt, insgeheim dagegen war und kein Herz für diese Aufführungen hatte.

Aber bei den Aufführungen sind wir ja noch gar nicht. Über fünfhundert Stücke liefen ein. Die Jury, aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetzt, soll über diese Anzahl ganz verstört gewesen sein. Sie hätte nur auf etwa zwanzig bis dreißig Einsendungen gerechnet. Wenn das richtig ist, dann war diese Überraschung die erste und

stärkste Blamage des Preisgerichts. Sie würde eine unerlaubte Naivetät dieser Herren beweisen, eine völlige Unkenntnis der furchtbaren Ergiebigkeit, mit der bei uns eine traurige Verbindung von Geldgier und Theatersucht täglich und stündlich in allen Schichten der Gesellschaft wertlose Stücke jeder Art zu Dutzenden entstehen läßt. Wenn die Preisrichter in ihrer ahnungslosen Einfalt von der Quantität der eingesandten Proben schon so niedergedrückt waren, wie muß ihnen erst die Qualität das Haar gesträubt haben! Aber endlich geht alles vorüber, auch diese Prüfung der Prüfenden. Drei Stücke waren gewählt. Anonym; die Namen der Autoren in Kuverts verschlossen. Nun sollte es an die Aufführung gehen. Aber da entstanden erst neue, höchst kitzlige Fragen. Darf man ein Stück aufführen, ohne den Autor vorher ausdrücklich verständigt und um seine Einwilligung ersucht zu haben? Und vorausgesetzt, daß schon die Überreichung des Stückes als eine solche Einwilligung angesehen werden kann, müßte man sich nicht auf jeden Fall erst mit dem Verfasser über die materiellen Bedingungen einigen und alles kontraktlich festlegen? Wie, wenn der Mann nachher statt der üblichen zehn Prozent etwa elf oder fünfzehn oder gar hundert verlangt? Wer soll für den Mehrbetrag aufkommen? Wer sich in Streitigkeiten und Prozesse einlassen? Vielleicht gar die Preisrichter? Da standen sie nun ganz verdutzt und wußten sich keinen Rat. Keinen, als den allerschlechtesten und folgenschwersten: Sie öffneten die Kuverts.

Das war ganz widerrechtlich, und es wäre ein wahrer Segen gewesen, hätten die drei Autoren, auf diesen Formfehler gestützt, gegen die Aufführung protestiert. Schon als die Namen bekannt wurden, entstand ein Geschrei, ein Eifern und Keifen, das sie hätte warnen müssen. Der häßlichste Parteizank stand auf, alte verbitterte Feindseligkeit regte sich und biß wütend herum, die borniertesten Verleumdung fand ihre öffentliche Stimme. Es war unheimlich an diese drei Premieren zu denken, und am unheimlichsten hätte es für die Autoren sein müssen. Aber Autoren sind nicht so.

Die drei Stücke wurden also aufgeführt. Im wunderschönen Monat Mai, während draußen die Sonne schien, während sich das Publikum um alles eher als um Theaterdinge kümmerte, während der letzte Rest von Interesse, der dafür etwa noch vorhanden war, vom Gastspiel des berliner Lessingtheaters absorbiert wurde. Die Stücke folgten im Laufe eines Monats aufeinander. „Versöhnung", von einem Fräulein Hirsch aus Brünn, das schon einmal irgendwo einen Preis bekommen hatte; ein pathetisch moralisches Bauernstück älterer Art, mit einem unmöglichen Dialog und höchst primitiven Figuren. Es fiel glatt durch und wurde noch ein zweites Mal gegeben. Dann „Ver sacrum", eine Kindertragödie von M. E. delle Grazie; ein Novellenstoff, nicht ohne Tiefe. Die schmerzvolle Verwirrung eines reifenden Mädchens, zur Katastrophe ge-

steigert durch die Entdeckung des Kindes, daß seine Mutter die Ehe bricht. Scham und verletzte Liebe, in tötlicher Verzweiflung gegeneinandergebracht, zerbrechen dieses junge Dasein. Es wäre, wie gesagt, vermutlich eine hübsche Novelle geworden. Aber das Stück, unter dem nun diese subtilen, wortlos verschämten innern Vorgänge verborgen liegen, ist so peinlich hilflos, keuchend erzwungen, plump und ganz theaterunmöglich, daß es aus den Bereich irgend einer ernsten Kritik herausfällt. Es wurde mit kaum unterdrücktem Skandal abgelehnt und konnte dann noch ein zweites Mal unter dem verlegenen Schweigen einiger Zuschauer aufgeführt werden. Das dritte war „Der Stein von Pisa" von Leo Feld. Es wurde von der Kritik und vom Publikum weitaus am besten beurteilt. Es ist mit vieler allzu deutlicher Absichtlichkeit gemacht, technisch nicht ganz gekonnt, in der Idee mehr ersonnen als erlebt, in der Form vielfach auf gesuchte Worte und programmartige Verkündigungen gestellt, sprachlich ungleich. Aber es ist doch ein Theaterstück, das zum Drama hinstrebt. Es entwickelt Vorgänge aus Charakteren, drückt Menschliches in Handlungen aus, hat eine höher geartete Anschauung vom Leben und sucht das einmal aufgestellte Symbol dieser Anschauung als treibende Kraft in den Mittelpunkt seiner Vorgänge zu ziehen. Es geht seinen dramatischen Schritt, nicht immer geradeaus und nicht immer künstlerisch mühelos, aber es geht mit guter und wertvoller Absicht vorwärts, ein bestimmtes ideelles Ziel vor sich. Es ist ein Versuch zu einer Komödie vom wechselnden und unsichern Wert hoch eingeschätzter Dinge. . . . . Dieses Stück hatte bei seiner ersten Aufführung einen zweifellosen Erfolg und wurde im ganzen viermal — also immerhin öfter als jedes der beiden andern — gegeben.

Nun sollte endlich der Preis zugesprochen werden. Wenn zur literarischen Würdigung, die ja durch die Tatsache der Auswahl gegeben war, nur noch der äußere Erfolg als entscheidend hinzutreten sollte, dann war kein Zweifel möglich; dann mußte Leo Feld den Preis bekommen. Er bekam ihn nicht. Der ausgesetzten Summe wurde die Kleinigkeit von hundert Kronen angestückelt, und das Ganze teilte man in drei Teile, so daß jeder von den drei glücklichen Autoren siebenhundert Kronen erhielt. Im Sinne des Stifters ist dieser Ausgang keinesfalls. Im Sinne der Autoren ebenso wenig. Aber man kann bei uns wohl ungestört und unverlästert einem Rennpferd den Sieg oder einem Raubmörder die Todesstrafe zuerkennen. Da ist man selbständiger Richter. Bei dramatischen Konkurrenzen ist man es kaum jemals. Wozu sich verfeinden, sich herumschlagen, sich beschimpfen lassen? Mathematik ist sicherer als Kritik. Drei mal sieben ist einundzwanzig — das ist ein unumstößliches Urteil, das niemand angreifen kann. Als Resultat eines künstlerischen Wettbewerbs ein wenig dürr, aber überaus beruhigend. Angenehme Ferien!

Willi Handl

# Knabentragödien

Die Renaissance des deutschen Romans hat neben Künstlern der Impression und der Beleuchtung ein Wiederaufleben des von Gottfried Keller meisterhaft vertretenen poetischen Realismus gezeitigt — Frenssen, Stehr, Thomas Mann, Emil Strauß und Hermann Hesse sind die Namen, die in erster Linie zu nennen sind. Die Qualität dieser Kunst beruht auf der Kraft der Beobachtung und Gestaltung. Der Held der Bücher ist das Leben in seiner realen Sichtbarkeit und die Tragik notgedrungen die Gemeinheit, die Verständnislosigkeit, die brutale Gewalt, an der ein müder träumerischer Sinn, dekadente Zartheit und hilflose Seelenreinheit scheitern. Das Erfassen der Umwelt, in der Hingabe an die Arbeit, diese maßvolle Mitte zwischen Schwung und Nüchternheit, die die sich auslebende Gesundheit und Behaglichkeit begünstigt: diese Ideale des deutschen Bürgertums sind hier wahrhaftig zum Stil von Kunstwerken geworden, was die außerordentliche Verbreitung dieser künstlerisch belangvollen Bücher erklärt. Die Urkraft jedes einzelnen Künstlers wird über die Entwicklung dieses Stils entscheiden, ob er in Banalität, Farblosigkeit und Leere verdorren, oder in der Kostbarkeit, in Schwung und Glut dichterischer Größe erblühen wird.

In „Unterm Rad" wird der Fluß der Erzählung einmal durch eine Reflexion unterbrochen, die für den nach Klarheit und Deutlichkeit strebenden Stil Hermann Hesses darum bezeichnend ist, weil sie die Seele des Buches entblößt, seine Absichten enthüllt und ausdrückt: „Alle diese ihrer Pflicht beflissenen Lenker der Jugend vom Ephorus bis auf den Papa Giebenrath, Professoren und Repetenten, sahen in Hans ein böses Element, ein Hindernis ihrer Wünsche, etwas Verstocktes und Träges, das man zwingen und mit Gewalt auf gute Wege zurückbringen müsse. Keiner, außer vielleicht jenem mitleidigen Repetenten, sah hinter dem hülflosen Lächeln des schmalen Knabengesichts eine untergehende Seele leiden, und im Ertrinken angstvoll und verzweifelnd um sich blicken. Und keiner dachte etwa daran, daß die Schule und der barbarische Ehrgeiz eines Vaters und einiger Lehrer dieses gebrechliche feine Wesen soweit gebracht hatten, indem sie in der unschuldig vor ihnen ausgebreiteten Seele des zarten Kindes ohne Rücksicht wüteten. Warum hatte er in den empfindlichsten und gefährlichsten Knabenjahren täglich bis in die Nacht hinein arbeiten müssen? Warum hatte man ihm seine Kaninchen weggenommen, ihn den Kameraden in der Lateinschule mit Absicht entfremdet, ihm Angeln und Bummeln verboten und ihm das hohle gemeine Ideal eines schäbigen, aufreizenden Ehrgeizes eingeimpft? Warum hatte man ihm selbst nach dem Examen die wohlverdienten Ferien nicht gegönnt? Nun lag das überhetzte Rößlein am Weg und war nimmer zu brauchen."

Dasselbe Motiv vom jungen Knaben, der, im Zartesten verletzt, in Unschuld und Glut der Pubertät den Tod sucht, findet sich in dem Roman „Freund Hein" von Emil Strauß und in Moritz Heimanns wertvoller Novelle „Wintergespinst" (in dem Band „Gleichnisse"). Bei allen diesen Dichtern ist eine große sprachliche und erzählerische Kultur, verbunden mit hochentwickeltem Kunstverstand. Es ist sehr charakteristisch, daß sie dasselbe Motiv wählten, den Selbstmord, der dem Kunstwerk eine gewisse Abrundung und Insichgeschlossenheit garantiert, in der Wohlgebautheit und Wohlorganisiertheit gipfeln.

Nun ist es aber irgendwie bedenklich, wenn der Held eines Bu es ein Kind ist und sein Schicksal die Brutalität des Lebens. Hier grenzt der Stoff an das Pathologische; denn ein Kind, das von seinem jungen Weltschmerz gebrochen wird, von den ersten Stößen der über ihm zusammenschlagenden Wirklichkeit, ist innerst angestochen in seiner Lebenskraft und Fähigkeit. Vom Gesichtspunkt einer metaphysisch-künstlerischen Gerechtigkeit aus wird notgedrungen zwischen dem Faktor: das Leben, die Wirklichkeit, und dem Faktor: das Kind, eine Fälschung im Gewicht bemerkbar sein. Ich glaube, nur Heimann hat durch dieses „In-der-Kunstsein" in seinem Weltbild das rationalistische Element durch das musikalische wesenhafte aufgelöst. Bei ihm verkörpert sich das Leben, das in dumpfer Unerschöpflichkeit nach vorwärts drängt, neue Triebe ansetzt, die sich blind und sieghaft ins Lebendige treiben, in dem schaffend tüchtigen, selbstherrlichen und kraftvollen Bruder, dessen unerreichbare Tugenden für das beschämte, gebrechliche Knabenherz etwas Zermalmendes haben.

Hesses Stil hat das Zeichen der Reflexion, an der der Glanz seines Künstlerwertes sich bricht. Sein kleiner Held geht daran zu Grunde, daß alle Menschen, die über seinem Leben walten, in einer gesichtslosen Reflexion des Ehrgeizes handeln, statt den zarten Licht und Freiheit erheischenden Kinderkörper zu sehen. Die Gestalten selber sind Geburten der Reflexion. Alle Erwachsenen in diesem Buch — der schöngeistige Pfarrer, der bornierte Lateinlehrer, der pietistische Schuster (der überhaupt stark Literatur ist), der kläglich komische Vater — alle beweisen etwas, sind da um etwas zu beweisen, lassen nicht träumen, sind hintergrundlos.

Das Korrelat der Reflexion im Kunstwerk ist sein Anteil an Tendenz und Sentimentalität. Wo sich die Wirklichkeit an der Reflexion bricht, da wird das Moralische und damit das Überzeugenwollen Motiv werden. Und wo nach der Seite der Phantasie hin durch den Stoff eine gewisse Armut und Begrenzheit vorwiegt, da muß der Gegenstand sozusagen ausgeweitet und aufgeweicht werden.

Die Erbitterung, die von der stoffligen Wirkung ausgeht, der vergewaltigten Jugend, geht zuweilen, wie bei dem Begräbnis des kleinen erfrorenen Schülers, in eine allzu weiche Rührung über, die eine um

einen Grad zu geringe Keuschheit des Vortrags bekundet. Von demselben hauchhaften Zuviel-Entschleiern liegt etwas in einer gewissen Kahlheit und Kargheit der Logik, die im Seelischen jede Regung, jede Phase zählt und Gestalten der Umwelt zur bewußten, beabsichtigten, zu deutlichen Beschreibung macht. So wie rationalistisch veranlagte Menschen selten überraschen, so sind wir auch in Hesses Buch immer „vorbereitet".

Und wo ist die Süße, was sind die „Tugenden" dieses Buches? Hesse „beherrscht" seinen Stoff. Seine Kraft zu „überblicken", abzumessen, zu begründen, zu wägen und zu rechnen, mit einem Wort zu bauen, läßt seine Darstellungskunst bis zu einem Grad von Körperhaftigkeit gelangen, die den Schein der wunderbaren „geschauten" Sichtbarkeit des großen Epikers hat, dessen Grundprinzip — die Sichtbarkeit handelnder und leidender Gestalten — ihn ganz durchdrungen hat. Die Plastik des Geschehens, zu der er dabei gelangt, kann von solcher Körper- und Bildhaftigkeit sein, daß trotz der trüb gemischten Elemente dieser Kunst sein Poetisches den Geschmack klarster und reinster Quellen birgt.

Julie Speyer

# Rundschau

**Ibsenbriefe**

Ich werde um die Aufnahme der folgenden Zeilen ersucht:

Ich richte hierdurch an jeden, der im Besitz bisher ungedruckter Briefe und Aufzeichnungen von der Hand Henrik Ibsens ist, die ergebene Bitte, sie mir gütigst zur Verfügung zu stellen, damit ich Abschrift davon nehmen kann. Die Originale werden nach der Benutzung unverzüglich zurückgegeben werden.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich mich auch an alle, die es angeht, mit dem Ersuchen wenden, keine Dokumente dieser Art zu veröffentlichen, ohne meine Zustimmung eingeholt zu haben.

Dr. Sigurd Ibsen

**Hebbeltage in Worms**

Das alte Worms am Rhein darf sich rühmen, den ersten „Hebbeltag" gehabt zu haben. Und das kam so. Man will da den sagenhaften Rosengarten König Giebichs und seines übermütigen Töchterleins Kriemhilde, von dem uns das Epos erzählt, neu erstehen lassen: ohne Riesen natürlich und ohne den kampflustigen Pfaffen und mit einem festen Zaun drum herum statt des Seidenfädchens, mit dem König Giebichs Tochter ihn umsponnen hatte, und von ein paar kräftigen Schutzleuten bewacht, die wohl aufzupassen haben werden, daß dem pp. Publikum nicht, wie damals, der rechte Arm und das linke Bein abgehauen werden. Habeant sibi! Jedenfalls wird man, wenn einer der bei der letzten „Ideen-Konkurrenz" nicht preisgekrönten Entwürfe einmal ausgeführt wird, am Rhein eine schöne gartenarchitektonische Anlage mehr haben und den freundlichen Mittelpunkt eines Frühlingsfestes.

Also Worms hatte den ersten Hebbeltag, und das kam so. Um die Mittel für das künftige Fest der lebendigen Rosen zu bekommen, veranstaltet man jetzt ein Fest der

toten, papierenen, und in den Vordergrund schob man — die Gedankenverbindung ist nicht ganz leicht zu erraten — eine feiertägige Aufführung von Hebbels „Nibelungen" durch das mannheimer Hof- und Nationaltheater. Am Vorabend aber leitete man das Fest durch eine Hebbel-Feier ein, deren künstlerisches Arrangement die einzige literarische Gesellschaft, die im Zeichen Hebbels wirkt, der heidelberger Hebbelverein übernommen hatte. Dr. Carl Hagemann aus Essen maß Hebbel in einer Rede über seine Stellung in der Weltliteratur an dem Einzigen, an dem er zu messen ist, an Shakespeare und gegen Schiller. Dann sprach Paul Wiecke einiges vom Besten, Reifsten aus Hebbels Gedichten, fein, eindringlich, ohne Possartpose. Und Fritz Stein-Leipzig, ein Schüler des Bachmeisters Philipp Wolfrum, leitete den Abend auf der Orgel mit einer Fuge von seines Meisters Meister ein und aus. Nachdem Hebbel gesprochen hatte, durfte nur einer noch sprechen: Bach.

Die „Nibelungen"-Aufführung durch das mannheimer Hoftheater verlief leidlich. Regisseur Schaper hatte große Schwierigkeiten mit Geschick überwunden: innere (die mannheimer Bühne besaß während des jetzt zu Ende gehenden Interregnums des Herrn Julius Hofmann aus Köln kaum einen einzigen Hebbelspieler) und äußere (einen höchst mangelhaften Bühnenapparat). Trotz alledem war die Gesamtwirkung anständig. Man merkte den Fleiß der Regiearbeit und den guten Willen auch der schlechten Schauspieler.

Alle drei Hebbel-Abende fanden in dem vornehmen „Städtischen Spiel- und Festhaus" statt, das ein paar traurig-lustige Erinnerungen wachruft an die Tage, wo dort am Rhein ein wässriger und nun schon längst in Gott entschlafener Poet, namens Hans Herrig, eine evangelisch-nationale Volksbühne aus der Erde stampfen wollte (und bei dieser Gelegenheit seine famosen eigenen Opera an den Mann brachte), und wo ein Architekt Otto March ihm dazu eine aus Eduard Devrientschen und eigenen Phantasien erwachsene „Mysterienbühne" so lieblich schuf, daß überhaupt keine Hinterbühne vorhanden ist, und daß man diesmal die guckloch-artige enge Mittelbühne (auf der sich an Sonn- und Feiertagen das darmstädter Hoftheater mit Philippi und andern Nationaldichtern tummelt) nach vorne um vier Meter hinausrücken mußte, um den nötigen Raum für die Szene zu bekommen und die schlechte Akustik zu verbessern (was auch gelang). Der amphitheatralisch angelegte Zuschauerraum aber ist schön und ruhig, wie das Äußere des Hauses. Da möchte man, wenn man den guten Verlauf des Hebbelfestes überblickt, zu dem man aus dem ganzen deutschen Südwesten in dem zentral gelegenen Worms zusammengekommen war, fragen: sollte damit nicht eine neue Anregung gegeben worden sein? Zur alljährlichen Aufführung von selten gespielten Werken aus dem Schatz der nationalen Dramatik (einer noch nationalern, als die Hans Herrigsche war), zur würdigen Darstellung vor allem der Hebbelschen Dramen, nachdem diesmal der gute Anfang schon gemacht worden ist? Man müßte das ja nicht gleich am ersten Tage ein „Bayreuth des Schauspiels" nennen, und daß man die Dinge an einem so falschen Zipfel anpackt wie der Rheinische Goethe-Verein in Düsseldorf, ist auch nicht gerade notwendig. Worms besitzt eine opferfreudige Bürgerschaft, Mannheim vom Herbst ab einen tatenfrohen jungen Intendanten und Heidelberg eine (wie der nicht ganz unbeteiligte Unterzeichnete versichert) allezeit hilfsbereite lite-

rarische Gesellschaft. Bei einem planmäßigen Zusammenarbeiten dieser drei Faktoren könnten aus kleinen Ansätzen heraus in dem aller Theaterkultur zugänglichen Südwesten mit der Zeit vielleicht ersprießliche Resultate erzielt werden.

Ernst Leopold Stahl

---

**Everyman**

Die Akademisch-Dramatische Gesellschaft in Freiburg (Breisgau) hat kürzlich unter der Leitung von Herrn Röntz eine vortreffliche Aufführung des mittelalterlichen Mysteriums „Everyman" („Wir alle") veranstaltet, die Beachtung und vielleicht Nachahmung verdient. Holländischen Ursprungs, ist das Mysterium gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunders in englicher Sprache bearbeitet und dann oft gedruckt worden. Seit einigen Jahren wird es in Großbritannien mit Beifall gespielt.

Es ist ein moralisches Spiel. Gott, der Herr, läßt Everyman, der seiner vergessen hat, durch den Tod vor seinen Richterstuhl entbieten. Everyman sucht Begleiter für die große Fahrt. Aber der Freund, der Bruder, die Schwester, der Vetter, die Base, alle verlassen ihn, als sie hören, wohin die Reise geht. Die Schwester entfernt sich zuletzt, sie trägt ihm noch Grüße für die Eltern auf.

Auch die Liebe kann ihn nicht begleiten, sie kann nicht „das morgende Glück ihrer Kinder vernichten". Der Reichtum, in der Gestalt eines alten mit Goldstücken spielenden Geizhalses, verhöhnt ihn, als sich Everyman an ihn wendet.

Seine guten Taten, die er anruft, liegen. von der Last seiner Sünden erdrückt, unter der Erde. Da naht, unbemerkt und ungerufen, die Erkenntnis (sie kann nicht willkürlich geweckt werden) Als ancilla theologiae geleitet sie Everyman zu dem heiligen Glauben, den er um Beistand anfleht. Mit der Geißel, die er von ihm empfängt, zerfleischt er den sündigen Leib und erhält dann von der Erkenntnis den härenen Mantel der Buße.

Die guten Taten kommen aus der Erde herauf. Auf ihr Geheiß ruft er als weitere Begleiter die Besonnenheit, die Schönheit, die Stärke und die fünf Sinne. Nachdem er sich in der Kapelle durch die Vermittlung des Priesters mit der Heiligen Kirche versöhnt hat, schreitet er zu der für ihn bereiteten Gruft. Hier verlassen ihn auch die neuen Begleiter, zuletzt die fünf Sinne, die er für seine besten und treusten Freunde hielt. Die Erkenntnis und die guten Taten harren bei ihm aus und bitten für ihn. Von einem leisen Schlage berührt, versinkt er in die Gruft. Der Chor der Engel und die Stimme des Herrn verkünden, daß er in den Himmel aufgenommen ist. Der Herold, der das Stück eröffnete, zieht noch einmal die Moral aus dem Schicksal des Everyman.

Der Inhalt jener ganz abstrakten Begriffe, die das Schauspiel allegorisiert, ist durch die Arbeit der folgenden Jahrhunderte soweit verschoben und vermehrt worden, daß die alte Allegorisierung nicht selten dürftig erscheint. Auch zieht sich durch sie ein Zwiespalt, der den Gesamteindruck des Mysteriums zu einem unbestimmten macht. Die abstrakten Begriffe sind in sehr verschiedenem Grade konkretisiert. Der Freund, der Bruder, die Schwester z. B. sind Individuen mit persönlichen Charakterzügen; Reichtum, Kraft, Schönheit sind Begriffsschemen. In der deutschen Buchausgabe (von Wilhelm v. Guérard, Leipzig-Berlin, Wigand 1905) wird die Liebe als Geliebte aufgefaßt, was einer Reihe ihrer Äußerungen widerspricht. Daß die Geliebte Everyman nicht in den Tod folgt, wäre unmotiviert. Es gibt aber den Begriff „Liebe", dessen Umfang neben der Liebe zum Geliebten die

stärkere Mutterliebe einschließt. „Die Liebe der Mutter, die heiligste Pflicht“ zwingt sie, zu bleiben.

Trotzdem packt das Mysterium auch die Heutigen durch die Geschlossenheit und Einheitlichkeit seiner Grundanschauung, durch den Einblick in das praktisch-religiöse Leben des Mittelalters, durch den Eindruck der unwiderstehlichen, alle Schrecken Himmels und der Erden herbeirufenden Gewalt, mit der die kirchlichen Moralbegriffe den weltlichen Köpfen eingehämmert werden. Wir befinden uns in den Spinngeweben der scholastischen Begriffswelt und fühlen, wie staubig und gespenstisch sie sich auf die freiern Geister legten. An einigen Stellen zerreißt das Gewebe, und es wird ein reineres Bild der Natur und des Menschen sichtbar.

Durch diesen Kontrast erinnert das Schauspiel dann an die italienischen Gemälde, die das Martyrium eines Heiligen darstellen, und die im Hintergrund eine lachende Landschaft zeigen.

Ernst Feder

## Verwitwete Theaterdirektionen

Unter diesem Titel veröffentlichte in Nr. 23 der Schaubühne Marsyas einige Betrachtungen über Theaterverwaltung im Anschluß an die Notiz, daß die Theaterdirektoren von Bremen und Danzig das Zeitliche gesegnet. Ich muß Danzig gegen jene Behauptungen, die keine reale Basis haben, in Schutz nehmen. Marsyas schreibt: „Der Hauptgrund ist ohne weiteres klar: der unerwartete Fall ist im Theaterpachtvertrag nicht so vorgesehen, daß eine gänzliche und gütliche Lösung ohne Schädigung der Interessen des Verstorbenen und seiner Rechtsnachfolger, also ohne beträchtliche Opfer der Stadt, möglich wäre. Lieber läßt man die Witwe im Vertrag und vertraut, freilich oft nicht mit Unrecht, darauf, daß es ja doch nicht viel schlimmer werden könne als bisher.“ Diesem, in die Tendenz der Notiz passenden Satz seien ohne Kommentar die Tatsachen gegenübergestellt. Der Pachtvertrag enthielt folgende Klausel: Stirbt der Direktor vor dem ersten August, so haben die Witwe oder die Rechtsnachfolger keinen Anspruch auf die Fortführung der Leitung; stirbt der Direktor nach diesem Datum, ist es dem Rechtsnachfolger mit Rücksicht auf abgeschlossene Verträge usw. gestattet, noch ein Jahr die Theaterdirektion zu behalten. Im vorliegenden Fall starb Theaterdirektor Sowade im Mai. Der Tod trat nicht unerwartet ein, und betreffs der Nachfolge in der Direktion hatten an den maßgebenden Stellen schon Besprechungen stattgefunden. Aus Billigkeitsrücksichten und aus Erwägungen, die sich aus den besondern Verhältnissen am danziger Stadttheater herleiten, wurde der Witwe, der gute Berater zur Seite stehen, die Leitung des Theaters für den kommenden Winter überlassen. So sehr ich prinzipiell Marsyas zustimme, halte ich die Bitte für angebracht, bloße Nachrichten erst dann tendenziös auszunutzen, wenn man mit den Verhältnissen vollständig vertraut ist.

Redakteur Dietert-Dembowski
Danzig

*

Die Aufklärungen über den danziger Fall sind dankenswert. Es kam mir aber nur auf das Prinzip an, und die gleichmäßige Lösung eines so wichtigen Verwaltungsproblems an zwei so bedeutenden Theatern wie Danzig und Bremen schien mir symptomatisch. Auch enthält von zahlreichen Theaterverträgen meiner Sammlung nicht ein einziges Exemplar eine derartige Bestimmung, und die Kritik, die meine Ausführungen gegen eine derartige Lösung enthielten, bleibt ihr, gleichviel ob sie in Danzig kontraktlich vorgesehen war, nicht erspart — um so mehr, da ja die kontraktliche Be-

stimmung garnicht eingehalten worden ist. Herr Dietert-Dembowski zwingt mich aber, es um so schärfer zu wiederholen, daß, wie auch immer die besondern Verhältnisse liegen, ein Theater von der Bedeutung des staatlich subventionierten danziger wie des bremer Instituts nie und nimmer nach der Erbschaftsordnung vergeben werden dürfte. Oder sollen etwa die Gesichtspunkte der Erbfolge in den — Dynastien Platz greifen? Daß es, auch ohne die billige Rücksicht auf Aufwendungen des verstorbenen Pächters und auf abgeschlossene Verträge usw. zu verletzen, andre Auswege gibt, ist oft, zuletzt in Köln, dargetan worden, und es wäre richtiger, wie ich gefordert habe, eine derartige weitsichtige Lösung im Vertrage vorzusehen. M.

---

**Volksgemurmel**

In den Berichten über das Pospischil-Gastspiel ist ein Mitwirkender zu kurz gekommen, der allein bestimmt ist, der unglückseligen Stagione zu theatergeschichtlicher Bedeutung zu verhelfen. Auf dem Zettel von „Cymbelin" war unter den Personennamen zu lesen: Das Volksgemurmel wird von einem Apparat der Deutschen Grammophongesellschaft, Berlin, Ritterstraße 36, ausgeführt. Es ist erreicht. Vorbei sind, hoffentlich für immer, die Zeiten des „Rhabarber, Rhabarber", und wenn man von Marien Pospischil nicht mehr spricht, wird man noch sprechen von dem Apparat der Deutschen Grammophongesellschaft, Berlin, Ritterstr. 36.

---

**Sommerurlaub**

Der ärgerniserregende Paragraph des Theaterengagementsvertrages, der den Direktoren großer Bühnen erlaubt, ihr Personal für einige Monate während des Sommers zu beurlauben, das heißt: ohne Bezüge zu entlassen, hat selten so unliebsames Aufsehen erregt, als kürzlich, da der Direktor von „Ferdinand Bonns Berliner Theater" den Versuch machte, ihn auf eine spielfreie Zeit im Lenz anzuwenden. Er bestimmte nämlich, daß die Monate Mai und Juni als kontraktlicher Urlaub anzusehen seien und die Spielzeit mit dem ersten Juli ihren Fortgang nehme. Man hat dagegen zunächst eingewendet, daß der Sommerkalendermäßig am 21. Juni beginne und bis zum 21. September daure, daß also ein Sommerurlaub nur in diese Zeit fallen könne. Das ist, da Sprachgebrauch und Theaterusance sich nicht decken, nicht ganz zutreffend. Mit dem Begriff „Sommer" verbindet auch der Schüler, Student, Landmann, Schiffer, Kaufmann usw. Vorstellungen, die nicht mit dem Kalendersommer zusammenfallen. Wie für die meisten, zerfällt auch für den Schauspieler das Jahr eigentlich nur in zwei Teile: Winter und Sommer. Für den an kleinern Bühnen tätigen Darsteller sind diese Teile fast ganz gleiche Hälften: was nicht zwischen Saisonbeginn (Ende September oder Anfang Oktober) und Saisonschluß (Palmarum) liegt, ist für ihn die Zeit der magern „Sommer"-Engagements. Alle Theater, die nach Palmarum ihre Pforten öffnen, sind „Sommer"-Theater. Sommer ist die Zeit zwischen den Winterengagements. Das „Winter"-Engagement läuft aber bei den meisten Theatern bis zum ersten Mai und reicht bei vielen Haupt- und großstädtischen Bühnen sogar in den Juli hinein. Die Vertragsbestimmung bezweckt, dem Direktor die Möglichkeit zu geben, während der heißesten, für den Theaterbesuch ungünstigsten Monate das Theater ohne Verpflichtung den Mitgliedern gegenüber zu schließen, und läßt die Zeit, die er dazu für die beste hält, unentschieden, da

der heiße Hochsommer sich auch nicht nach den Kalendermachern richtet und der Besuch nicht nur vom Wetter, sondern auch vom Reiseverkehr, von Ausstellungen u. dgl. m. beeinflußt wird. Die Fassung der Paragraphen bietet also auch dem Angestellten die Möglichkeit, daß der Direktor sein Recht nicht im vollen Umfange, das heißt: für die ganze Dauer, gegen ihn ausnutzt. Sonst würde es natürlich einfacher sein, Anfang und Ende der Spielzeit kontraktlich zu bestimmen, da der Direktor ohnedies nur für die Spielmonate Gage zahlt. Dennoch ist nach alledem die Meinung der Bestimmung, daß der Urlaub mit der heißen Zeit zusammenfallen soll, ganz klar. Indem nämlich der Direktor sich vorbehält, für einige Monate die Gage zu sperren (im Gegensatz zu den wenigen Hof- und andern Theatern, die ganzjährige Verträge abschließen und daher auch in spielfreien Monaten die Gage zahlen), verweist er die Angestellten auf die einzige Möglichkeit, sich im Rahmen ihres Berufs einen Ersatz für den Ausfall zu schaffen: auf die Sommertheater. Diese spielen aber beinahe sämtlich in den heißen Monaten, in denen die großstädtischen Bühnen geschlossen zu sein pflegen und das Theaterpublikum in Bädern und Sommerfrischen ist. Und auch, um rechtzeitig dafür einen Vertrag abschließen zu können, muß das Mitglied ungefähr die Zeit, über die es verfügen kann, wissen. Dies sind, wenn nicht ausdrücklich im Vertrag anders bestimmt wird, die Hochsommermonate, von Mitte September, dem üblichen Anfangstermin der Theater, an rückwärts datiert. Recht und Billigkeit, die eine rechtzeitige vorherige Ansage, eine Art Kündigungsfrist, erheischen, sowie die Praxis lehren diese Auslegung. Eine Auslegung aber, wie sie Herrn Bonn beliebt hat, wird jeder fachmännische Gutachter als frivole Theaterdirektorenwillkür zurückweisen. Sch.

*

Diese frivole Willkür hätte beinahe ein Opfer gefordert. Die Schauspielerin Georgine Sobjeska vom Berliner Theater hat in der vorigen Woche drei Selbstmordversuche unternommen. Der edle Herr Bonn trug kein Bedenken, in einer Zuschrift an die berliner Zeitungen die Tat des Fräulein Sobjeska durch Geistesgestörtheit zu erklären. Es gelang ihm auch in den meisten Fällen, von der richtigen Spur abzulenken. Diese Selbstmordversuche sind wirklich leichter und glaubhafter zu erklären als die Taten des Herrn Bonn — nämlich durch Hunger. Fräulein Sobjeska bezog eine Monatsgage von zweihundert Mark, von der ein größerer Vorschuß ratenweise abgezogen wurde. Von hundertundsechzig Mark im Monat sollte die fünfzigjährige Dame sich nicht nur behausen, ernähren und kleiden, sollte sie auch für den unerwarteten Urlaub im Mai und Juni, wo auf der ganzen deutschen Bühne kein Engagement zu haben ist, diejenige Summe zurückzulegen, die selbst das kümmerlichste Leben zur Fristung braucht. Es war zu viel verlangt. Herr Bonn ließ sich durch keine Bitte und keine Warnung zu einer Hülfe bewegen und antwortete der Dame nur: sie solle sich aufhängen. . . . . Wann ist sein Maß voll? Wann wird die zuständige Behörde ihm die leichtsinnig erteilte Konzession entziehen? Wann werden sich zu den Tierschutzvereinen Menschenschutzvereine gesellen?

---

**Dieser Nummer liegt das Inhaltsverzeichnis des ersten Halbjahrgangs 1906 bei.**

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne

12. Juli 1906

II. Jahrgang Nummer 28

# Drama und Musik

Ich kenne wenig Gedanken, so tief ergreifend wie der an das Verhältnis zwischen Wagners schönen Briefen an Mathilde Wesendonk über „Tristan und Isolde" und dem damit verbundenen herrlichen musikalischen Werk und der Aufführung, durch welche man, im Sinne des Meisters, diese Schönheit den Sinnen wahrnehmbar machen zu dürfen glaubt.

Wenn ich eine solche Aufführung sehe, wie sorgfältig einstudiert sie auch sein möge, und dann daran denke, was Wagner empfunden haben muß, als er diese Musik in sich hörte — dann kommt mir unwillkürlich ein Vergleich mit dem tauben Beethoven in den Sinn, der, nur auf die innere Schönheit horchend, ein total auseinandergeratenes Orchester weiter dirigiert.

Wir dürfen es nicht verhehlen, müssen den Mut haben, es auszusprechen trotz der geharnischten Verteidigung der Zeloten, trotz dem scheinbar in höchster Blüte stehenden Wagnerianismus: Das Wagnersche Musikdrama bedeutet einen wechselseitigen Mord an der Poesie, der Dramatik und der Musik — eine Oper, mehr nicht, und das will heißen: ein Unding und kommenden Geschlechtern eine Veranlassung zu lächelnder Verwunderung über die Geschmacksverirrung der Zeiten. Ja, etwas Schlimmeres noch als eine wirkliche Oper, weil so viel mehr damit bezweckt und so viel Köstlicheres damit verdorben wird.

Die ehrfürchtige Gefügigkeit, mit welcher heutzutage noch Tausende diese Verwirrung und Disharmonie anerkennen und das Schöne daraus abstrahieren, indem sie unter dem mächtigen Einfluß von Wagners Musikgenie und seinem gewaltigen Charakter sich selbst gegen das Häßliche abstumpfen, wird mit der Zeit einer kritischen Nüchternheit weichen müssen,

die da fragt, was für einen Sinn es eigentlich habe, dramatische Poesie zu schreiben, die man nicht versteht und nicht zu verstehen braucht. Die Zahl derjenigen Unbefangenen, welche, trotz oder gerade wegen ihrer großen Bewunderung für die herrliche Musik, geärgert und gelangweilt mit quälendem Spott eine Aufführung verlassen, die lediglich dazu angetan ist, ihnen den musikalischen Genuß zu verderben, ohne ihnen auch nur einen einzigen dramatisch-poetischen Genuß als Entschädigung zu bieten, wird in nicht allzu langer Zeit die der Schwärmer übertreffen.

Und dennoch . . . und dennoch . . . die ästhetisch-harmonische Verbindung von visueller dramatischer, poetischer und musikalischer Schönheit ist keine unerreichbare Illusion.

Die Harmonie von musikalischen, visuellen und seelischen Eindrücken, welche Wagner zu erreichen wünschte als die höchste Kunstform edelsten Gehalts, ist und bleibt für uns alle ein herrliches Ziel. Der Mensch verlangt nach ihr und wird sie erstehen lassen.

Dann aber in reinem wechselseitigem Verhältnis, in richtigem Gleichgewicht, das einer jeden der drei Kunstformen gerecht wird, so daß auf diese Weise ein in Wahrheit harmonisches Ganze entsteht.

Das tat Wagner nicht, weil er ein musikalisches Genie war und das Musikalische in ihm bei weitem überwog, viel zu sehr, als daß er den andern Künsten, trotz seinen besten Absichten, zu ihrem Recht hätte verhelfen können. Er als Musiker war viel zu wenig visuell-artistisch und poetisch-dramatisch veranlagt, als daß er die richtige Bilanz in den Verhältnissen zu finden gewußt hätte.

Und es ist vornehmlich das Mißverhältnis der Eindrücke, welches in Wagners Musikdramen jegliche Illusion zerstört.

Sie alle verkörpern unglückliche Ehen zwischen Poesie und Musik. Was indessen nicht beweist, daß keine glückliche Ehe möglich wäre. Es kommt nur darauf an, einer jeden der Parteien den rechten Platz und die rechte Aufgabe anzuweisen.

In Wagners Musikdramen ist die künstlerische Ökonomie verloren gegangen, und das Ende bedeutet ein Defizit. Die Musik, die himmlische Kunst, verrichtet die irdische Arbeit, die nur dem gesprochenen Worte gebührt. Die Musik hält Vorlesungen, will durch Beweise erhärten und erniedrigt sich somit zu einer Aufgabe, für die sie zu hoch steht und zu der sie auch völlig ungeeignet ist. Der unvermeidliche Effekt ist Lächerlichkeit. Jeder Unbefangene muß lachen, wenn er diese Menschen singend sich zanken, lieben und sterben sieht, während die wahrhafte Schönheit des gesprochenen Wortes, die feine Nuance der Sprache, der Gebärde, der Mimik, also der dramatischen Kunst, in Musik ertränkt wird und so verloren geht. Und mag die Musik auch noch so herrlich sein — für das Opfer kommt es auf eins heraus, ob es in Wasser oder in Nektar ertrinkt.

Und die Rache des Opfers bleibt nicht aus, denn auch der Nektar wird verdorben. Es ist einem Menschen mit feinem und reinem Kunstempfinden unmöglich, nicht verstimmt zu werden und die schöne Musik auch weiter zu genießen, nachdem das Vorspiel vorüber ist, der Vorhang sich hebt und die Darsteller versuchen, das Orchester mit ihren in Musik gesetzten persönlichen Unannehmlichkeiten und Meinungsverschiedenheiten zu ergänzen. Das ist ebenso störend, als wenn das Publikum anfangen wollte, mit zu summen oder zu pfeifen, und wenn es dies auch noch so rein täte. Es vermischen sich zwei ungleichartige Sphären mit einander. Dies nicht zu empfinden, bedeutet eine Verkennung des göttlichen Wesens der Musik, im Gegensatz zu dem irdischen Wesen von Drama und Zuschauern. Das Drama darf, Nietzsche zufolge, aus dem Chor geboren sein, niemals aber haben sich Chor und Drama in der großen griechischen Tragödie in solcher Weise hybridisch vermengt. Jedes von ihnen war sich seiner besondern Art und seines Wertes bewußt.

Der dramatische Dichter lehnt sich als erster gegen diese Schändung seiner Domäne, gegen diese unwürdige Übernahme seiner Aufgabe, diese Vernichtung seiner Schönheit auf. Daß die Wagnerschen Musikdramen als dramatische Literatur sich unter dem Mittelmaß halten, erscheint ihm so schlimm noch nicht. Aber die Umschaffung eines wahrhaft großen dramatischen Kunstwerks zu einem Wagnerschen Musikdrama muß unter allen Umständen seine Entrüstung wecken. Die Umwandlung eines Hamlet und Faust zur Oper, durch welche große Komponistenhand es auch immer geschehen möge, bedeutet für ihn einen unverzeihlichen Mißgriff.

Als mir ein Komponist gelegentlich vorschlug, ein Versdrama zu einem Musikdrama umzuarbeiten, hatte ich das Gefühl, als schlüge man mir vor, mein Haus zu erleuchten, indem ich es in Brand stecken ließe. Es würde vielleicht ein schöner Anblick gewesen sein, aber dennoch fühlt man sich durch solch ein ehrenvolles Anerbieten eher erschreckt als erfreut.

Man mag das Feuer edler nennen als Holz, Kalk und Steine. Aber man soll sie nicht vermischen. Alles, bitte, an seinem Platz! Und das erleuchtende und erwärmende Feuer stets in gebührender Entfernung.

Ich erachte die Musik als unentbehrlich für jedes große und schöne Drama, wenn es zu voller Wirkung gelangen soll.

Was würde der schönste Tempel, was der schönste Saal sein ohne Beleuchtung? Und je höher und herrlicher das Licht, desto besser. Das Licht von Sonne oder Mond wird dem Tempel erst seine volle Schönheit verleihen — aber keine Mauern aus Feuer, keine Tische und Stühle aus Feuer. Eine Oper ist ein Haus aus Feuerwerk. Und nun mag man, so wie Wagner, die alten Opern durch das wirklich große Drama ersetzen wollen: wenn man da nicht der dramatischen Diktion und Aktion ihre Eigenart und volle Freiheit läßt und aus allem Musik machen will, dann erhält man ein Etwas, das dem künstlerisch Empfindenden un-

erquicklicher und lächerlicher erscheint als die alte Oper, ebenso wie ein Parthenon aus Feuerwerk lächerlicher ist als ein kleines Gartenhaus oder Chalet.

Dies alles ist nicht eine Frage der Beweisführung oder Theorie, sondern des reinsten Kunstempfindens. Man mag lange und gelehrte Abhandlungen darüber schreiben können und beweist dadurch doch noch lange nicht, daß man ein Recht habe, zu sprechen. Durch die Mannigfaltigkeit von Worten und Kenntnissen wird in dieser Frage nichts bewiesen. Es kommt nur auf das richtige Wahrnehmen und Empfinden an, und das kann in wenigen Worten angedeutet werden und wird, wie sehr auch widerlegt, durch den Ausspruch der Menge befestigt werden.

Die Musik ist für das Drama unentbehrlich, und aus den nachfolgenden Worten Schopenhauers kann gefolgert werden, worin ihre Aufgabe besteht: „Musik läßt jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten . . . Wenn zu irgend einer Szene, Handlung, Vorgang und Umgebung eine passende Musik ertönt, scheint diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen und tritt als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auf." (Die Welt als Wille und Vorstellung.)

Das ist eine Wahrheit, welche jeder andächtige und künstlerisch empfindende Zuhörer und Zuschauer wird anerkennen müssen. Und einem rein künstlerischen Instinkt folgend, wird der dramatische Dichter zur Veranschaulichung seiner Schöpfung den musikalischen Kunstgenossen suchen, der die geheimste Bedeutung seines Werks auch ihm selber durch musikalische Erläuterung wahrnehmbar macht.

Man entwirft keinen Tempel, um nur eine Zeichnung davon zu machen, man schreibt kein Drama, das nicht anschaulich dargestellt werden soll, und Bauwerk und Gedicht erfordern zu erschöpfendem Verständnis und völliger Wahrnehmung Licht und Musik.

Aber das dramatische Gedicht bleibe dann auch in seiner eigenartigen irdischen Schönheit vollkommen unangetastet. Die Sprache besitzt Schönheiten, welche kein Gesang wiederzugeben oder zu ersetzen vermag, die histrionische Gestaltung in Gebärde, Mimik und Stimmnüancierung kann im Liede nicht stattfinden, ebenso wenig im Rezitativ, Duett oder Chor. Das Oratorium-Rezitativ ist episch, Duett oder Lied oder Chor lyrisch — keines von allen diesen kann dramatisch sein. Die dramatische Poesie kann und darf nicht gesungen werden. Es ist ihr Tod. Sogar die lyrische Poesie verträgt durchaus nicht immer die Tonsetzung, die Umschaffung zum Gesang. Die schönste und stärkste Lyrik — ich denke an Shelley — kann nicht in Musik gesetzt werden. Sie würde etwas andres und mindres werden. Und wer denkt daran, Shakespeare zu verbessern, indem man seine Sprache in Musik setzt? Hat jemand den Mut, zu behaupten, daß Goethes Tasso, der von feinen Kennern — u. a.

Balzac — als das edelste und dramatischste Werk des großen Dichters angesehen wird, gesungen werden könnte?

Und glaubt man denn wirklich, daß Shakespearesche Dramatik wohl in Musik gesetzt werden kann, wenn man die Verse nur einfach so schlecht macht, daß es von gar keinem Belang ist, ob sie verstanden werden oder nicht?

Was hat Wagners Erfolg möglich gemacht? Die Abwesenheit eines Shakespeare, der mit einem „Quos ego!" für die Rechte der geschändeten Dramatik eintrat.

Dennoch kann das rechte Zusammenwirken zwischen diesen beiden hohen Kunstformen erreicht werden. Wie an aller Gemeinschaftskunst sollten an dem Drama viele Künstler gemeinsam arbeiten. Das Drama ist ein Gebäude, das durch die Arbeit von vielen zustande kommt. Der Dichter, als Baumeister, entwirft den Plan und gibt das Material, die Sprache; der Musiker gibt seine musikalischen Gedanken, die durch die dichterische Schöpfung geweckt sind, als Erläuterung, als höchsten Kommentar in der Form von Vorspiel, eingefügter oder gesungener Lyrik, Chor, Lied oder Rezitativ, aber immer, indem sie da abbricht, wo die dramatische Handlung mit dem gesprochenen Worte einsetzt und sich auf solche Weise streng auf die eigene musikalische Sphäre beschränkt, während der bildende Künstler für die Dekoration, die Kostüme und die Beleuchtung sorgt und der histrionische Künstler die Dramatik nach eigener Auffassung gestaltet. So allein vermag etwas Großes und Imposantes zu entstehen, etwas, das wert ist, in dem geistigen Leben eines ganzen Volks eine hervorragende Rolle zu spielen.

Ich habe bereits Anzeichen gesehen, daß die dramatische Kunst sich mehr und mehr einem solchen Zusammenwirken hinneigt. Unrichtig ist die Annahme, daß der dramatische Dichter für die Bühne die Darstellung, mit Gewändern, Szenerien und Musik, geringschätzen, oder daß er fürchten sollte, der innere Wert seiner Verse könne dadurch gefährdet werden. Er verlangt sehr ausdrücklich die Pracht sichtbarer Darstellung, histrionischer Gestaltung, musikalischer Erläuterung, da das alles, vorausgesetzt, daß die rechte Harmonie vorhanden, seine Absichten nur zu unterstützen und zu verstärken vermag. Er wünscht sein Werk weder überladen noch ertränkt, ebensowenig unter prächtigen Kostümen und Dekorationen begraben wie durch die herrlichste Musik totgesungen zu sehen. Aber nur durch wechselseitiges feinfühliges Kunstverständnis, dadurch, daß einer jeden der Kunstformen ihr Wert gelassen wird, und daß ein jeder sich diskret auf seine eigene Sphäre und Tätigkeit beschränkt, sodaß das Ganze um so tiefer wirkt und um so glänzender erstrahlt, nur dadurch vermag das menschliche Kunstgefühl eine harmonische Befriedigung zu erhalten.

Würde Shakespeare im „Sommernachtstraum" primitive Darstellungen so bitterlich verhöhnt haben, wenn er selbst nicht um eine schöne und würdige Aufführung besorgt gewesen wäre?

Und gerade die Aufführung dieses herrlichen Werkes mit guter Musik ist als eines der ersten Vorbilder eines wahrhaft harmonisch ausgeglichenen Musikdramas auf der Reinhardtschen Bühne gegeben worden. Während in dem „Nero" von Stephen Phillips zu London dieses Zusammenwirken von edlem Vers, schönen Gewändern und Dekorationen und passender Musik mit noch mehr Absicht angestrebt worden ist.

Dennoch kann die deutsche Kunst nach noch Höherm streben, wenn sie ihre ganze unübertroffene musikalische Kraft in richtiger Weise mit dem großen Drama zu verbinden versteht.

Eine Oper und eine Operette hat eine gewisse Daseinsberechtigung in dem leichten heitern Genre, bei welchem Vers und Dramatik nicht von großer Bedeutung sind. Als Vorbild dazu nenne ich die Mozartschen Opern.

Aber auch in der ernsten tragischen Dramatik und in dem großen Lustspiel hat die Musik von allerhöchstem Rang eine ihrer würdige Aufgabe zu erfüllen, mit kluger Respektierung aller Rechte des gesprochenen Wortes und der histrionischen Gestaltung.

Frederik van Eeden
Deutsch von E. Otten

---

# Die Lautenspielerin

Indeß die Hände immer gleiche Töne
herlockten aus der Laute dunkelm Grunde —
voll wehen Wohlklangs, wellenschlagend schöne —
entquoll aus ihrem herben Mädchenmunde
sacht Lied um Lied — und lag auf allen Dingen
mit einem Klange, der wie Klage war,
und bot den Herrlichen und den Geringen
die gleiche dankbar große Liebe dar.
Und sang von eines großen Feldherrn Scheiden,
sang Wiegenlieder und sang Ringelreihn
und sang der Königskinder Liebespein
und sang Gebete ... Alles Glück und Leiden,
all unser vielverflochtenes Menschensein
floß hin in vielverschiedenen Gesängen,
quelltief aus diesem jungen Menschenmunde ...
Indeß in schweren, immer gleichen Klängen,
dem Felsen gleich, um den die Wasser drängen,
Begleitung stieg aus dunkelm Lautengrunde.

Julius Bab

# Das Berliner Theaterjahr

Wenn man es als ein Ganzes überblickt, so war man auch schon in frühern Sommern überrascht, wie viel Zeit und Kraft man als Kritiker an die Zerlegung und Beschreibung von neuen Dramen und von neuen Aufführungen alter Dramen gesetzt hat, deren Wesen einem nach ein paar Monaten kaum noch vor Augen steht, und deren Wert eben damit ausgesprochen ist. Es zeigt sich erst dann, daß der Standpunkt nicht nur der Tagesberichte, sondern selbst der Wochenkritiken über die einzelnen Vorstellnngen selten hoch genug war — ohne daß man sich deshalb einfallen lassen dürfte, für die Folge einen höhern Standpunkt zu wählen. Die ästhetische Schönheit und die kunsthistorische Bedeutung eines dramatischen, schauspielerischen, gesamttheatralischen Werkes ist zweierlei. Jene mag man im Augenblick erklären und preisen; diese abzuschätzen, muß einer nähern oder fernern Zukunft überlassen werden. Wer sich in diesem Winter an dem Gastspiel der Russen wie an einem reichen Erlebnis freute, bewies neben der größern Bescheidenheit auch mehr Einsicht als jene voreiligen Gemüter, die auf der Stelle ein theatergeschichtliches Ereignis verkündeten, also ein Ereignis von weiterwirkender Kraft, angetan, uns künstlerisch neu sehen und empfinden zu lehren. Da ein Ereignis immer erst eine Weile zurückliegen muß, ehe man seine Früchte erkennen und es damit geschichtlich nennen kann, so hieß das den Standpunkt a posteriori vorwegnehmen, von dem jetzt das ganze Jahr betrachtet werden soll. Was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Vielleicht ist unsre Entwicklung, für die das Gastspiel der Russen nichts bedeutet hat, von andern Mächten gefördert worden.

Man stellt die entscheidenden Fragen. Ist ein junges Dichtertalent entdeckt, ist eine verheißungsvolle Unreife zur Reife gebracht worden? Ist ein neuer großer Darsteller aufgetaucht und am rechten Platz zur rechten Wirkung gekommen? Sind die dekorativen Bestrebungen unsrer Zeit sich über sich selbst klarer geworden? Hat man sich in Dramatik, Schauspielkunst und Ausstattung einem neuen lebensfähigen Stil genähert? Man erinnert sich schwer eines Jahres, wo die Antwort auf alle diese und andre Fragen so unbefriedigend ausgefallen wäre wie diesmal. Was an Entwicklung zu verspüren war, ist negativer Natur. Da hat man sich

so lange über die Vorherrschaft Berlins ereifert, bis sie endlich ins Wanken geraten ist. Da hat man sich so lange dagegen aufgelehnt, daß jede dramatische Neuheit auf Berlin angewiesen sei, bis jetzt wirklich von zehn Dutzend Neuheiten nur noch der dritte Teil vor die Augen der Berliner kommt. Das ist höchst selten vom Übel, wenn es sich um die Neuheiten von Neulingen, das hat immer sein Gutes, wenn es sich um die Jahresfabrikate der Handwerker und der ehemaligen Dichter handelt. Darin hatten sich in diesem Winter die berliner Theaterverhältnisse immerhin gebessert: der Name des Autors allein machte es nicht mehr. Vergeblich suchte Halbe seine „Insel der Seligen" in Berlin unterzubringen, vergeblich Hirschfeld seinen „Spätfrühling", Wildenbruch seine „Lieder des Euripides", Beyerlein seinen „Großknecht", Philippi seinen „Helfer", Otto Ernst seinen „Bannermann". So wurden uns die schlimmsten Abende früherer Jahre erspart, und daß uns im nächsten Winter ein paar neue Theater wenigstens einige von diesen Stücken nachliefern wollen, ist nicht übermäßig beängstigend, weil uns ja gleichzeitig die alten Theater für die kargen Leistungen dieser Spielzeit mehr oder minder reichlich entschädigen müssen und werden. Die Schillertheater sind nach ihrer Besonderheit schon gewürdigt worden. Andre Theater konnten von jeher hier übergangen werden, weil sie lediglich Geschäftsunternehmungen sind. Es bleiben vier Bühnen, die das Geschäft nicht außer Acht lassen und doch mit der Kunst irgendwelche Beziehungen unterhalten oder unterhalten sollten: das Königliche, das Kleine, das Lessing- und das Deutsche Theater. Alle vier haben schlechter abgeschlossen und abgeschnitten als je zuvor. Dieser Komparativ, der ein Superlativ ist, trifft freilich nur zu, wenn man beim Kleinen Theater (dessen neue Leitung ja erst ein Jahr in der Uebung ist) an den Raum, beim Lessing- und Deutschen Theater an die gegenwärtige Direktion, an Brahm und an Reinhardt, denkt.

Das Hoftheater hat wirklich — es ist nicht übertrieben — seitdem es besteht, noch in keinem regelrechten Spieljahr so gefaulenzt. Ich weiß keinen andern Ausdruck. Diese Bühne verfügt über die reichsten Mittel jeder Art und ist zu träge, sie nutzbar zu machen. Von Jahr zu Jahr wird es ärger. Hochberg war ein Georg von Meiningen gegen Hülsen und Herr Grube ein Laube gegen Herrn Barnay. Was Herr Grube tat, konnte

abgünstig kritisiert werden, aber es konnte kritisiert werden. Herr Barnay tut überhaupt nichts. 1894 standen im Jahresrepertoire des Schauspielhauses fünfundsiebzig, von 1895 bis 1905 durchschnittlich je siebzig Werke. 1905/06 sind es — dreiundvierzig. Das wäre für ein Privattheater außerordentlich und ist für das Hoftheater kläglich. Wer etwa zahlentaub ist, der betrachte die Novitätenliste: Blumenthals „Schwur der Treue" und Eckarts „Froschkönig" und Dreyers „Venus Amathusia" und .. Es gibt kein Und: die Quantität ist so überwältigend wie die Qualität. Dafür ist freilich Herr Barnay noch nicht verantwortlich, und kindliche Novitäten sah man auch unter Hochberg und Grube die Fülle. Daneben aber sah man, was man vorher nicht oder nicht so gesehen hatte: sämtliche Königsdramen; fast den ganzen Hebbel; drei Viertel von Grillparzer; den halben Molière; zwei Ibsens; einen Anzengruber und einen Hauptmann. All das wurde nicht tief und nicht einmal immer richtig erfaßt, es wurde nur teilweise hervorragend und vollendet nur dann gespielt, wenn Matkowsky und Vollmer bereiligt waren; aber es wurde wenigstens gespielt. Herr Barnay hat in sechs Monaten Narziß, den Erbförster, die Quitzows und Othello geleistet und hat nicht in die Ferien gehen können, ohne freundlichst die drei Novitäten des nächsten Winters anzukündigen: Blumenthals „Glashaus", Schönthans „Klein Dorrit", Jon Lehmanns „Lied vom braven Mann". Hoch klingt das Lied vom braven Mann!

Daran gemessen, kann die Bilanz des Kleinen Theaters Freude machen. Sie weist Goethe und Kleist, Anzengruber und Gorki, Sophokles und Wilde, Gunnar Heiberg und zwei Wedekinds auf; dazwischen — nur oder „nur", wie man will — fünf schlechte Stücke. Damit braucht es also fernerhin gar nicht viel besser zu werden. Trotzdem wird es uns schwerlich jemals wieder in dieses Theater ziehen. Die glorreiche Vergangenheit des Hauses hat uns zu sehr verwöhnt. Vier, fünf, sechs verschiedenen Dramen wurde da ihre eigene Musik, ihre besondere Atmosphäre, ihr individueller Stil gegeben. Jetzt wird fast alles gleichförmig heruntergespielt, primitiv und grob im Gesamtzug und ebenso provinzmäßig in den Einzelleistungen, wenn es nicht die Leistungen von Gästen sind. Diese ewige Gastiererei führt auf die Dauer zu nichts Gutem: sie macht uns eine Vorstellung erträglicher, die ständigen Mitglieder aber, mit einer Ausnahme, immer unerträglicher.

Brahm und Reinhardt dürfen nicht mit Barnay und Barnowsky, sondern nur unter einander verglichen werden. Da kann es kommen, daß man Brahm, der in den letzten Jahren, nicht im letzten Jahr, weniger geleistet hat als Reinhardt, dennoch weniger tadelt. Es ist erklärlich. Brahm weiß sich lästige Kritiker vom Halse zu schaffen. Reinhardt hört zu und lernt zu: da hat es einen Sinn, zu tadeln und zu zürnen. Brahm rührt und rührt sich nicht: da muß der wütendste Eifer erlahmen. Der Mann ist heute genau derselbe wie vor zehn, wie vor fünfzehn, wie vor fünfundzwanzig Jahren. Die Praxis der Theaterleitung hat ihn scheckig gefärbt und ihn gezwungen, auch seine Kehrseite zu zeigen, aber sie hat ihn nicht verändert. Man mag diese spröde, störrische, unzugängliche Beharrlichkeit, je nach Temperament, bewundern oder beklagen, aber man käme sich komisch vor, wenn man sich noch immer einbildete, diesen Mann beeinflussen zu können. Er gibt im Jahr, hat auch im abgegangenen Jahr gegeben und wird im nächsten Jahr geben: sieben Hauptmanns, fünf Ibsens, vier Schnitzlers und einen Sudermann, und er wird ewig den einen Sudermann geben, um Geld zu verdienen, und den Hauptmann, den Ibsen, den Schnitzler, um seine künstlerischen Bedürfnisse zu befriedigen. Es wäre ihm sicherlich lieber, das Geld mit Ibsen zu machen, und er hätte kaum etwas dagegen, daß ihm ein neuer Mann so gut gefiele wie sein Hauptmann und sein Schnitzler. Solange das nicht der Fall ist, müssen wir uns freuen, daß sein Ensemble noch immer für die Arbeiten seiner Hausdichter das beste der Welt ist, und daß sein Bassermann, sein Rittner, sein Sauer und seine Lehmann selbst in kleinern Dichtungen durch ihre Seelen- und Nervenkunst tiefer erschüttern als irgend ein andres Ensemble in den stärksten Dramen der Klassiker.

Für Reinhardts Deutsches Theater läßt sich hoffen, daß der entscheidende Eindruck besser sein werde als der erste. Reinhardt fing anderthalb Monate zu spät an, wurde aber nicht dadurch, sondern durch den Dauererfolg des „Kaufmanns von Venedig" verhindert, seinen Vorgänger und Nachbar an Wagemut zu überbieten. Wenn er die Serienspielerei nicht abschafft, wird er als Theaterdirektor nie maßgebend werden. Ich schlage zwanzig Jahre zurück und finde auf dem Repertoire des Deutschen Theaters von L'Arronge, das im dritten Jahr besteht, einunddreißig Dramen, darunter: Käthchen, Romeo, Nathan, Carlos, Homburg, Wider-

spänstige, Lear, Antigone, Räuber, Hamlet, Emilia, Zalamea, Tell, Richard der Dritte, Kabale und Liebe, Des Meeres und der Liebe Wellen. Was würde der Schlenther, der den guten L'Arronge schmäht, weil er neben den vierundsiebzig Vorstellungen dieser sechzehn klassischen Dramen achtundsechzig Mal den „Tropfen Gift" zu geben gewagt hat, zu Reinhardt gesagt haben, der es in immerhin acht Monaten auf ganze fünf „abendfüllende" Dramen gebracht hat! Was würde er erst gesagt haben, wenn er nach L'Arronges „Käthchen" Reinhardts „Käthchen" gesehen hätte! Denn das ist der zweite Mangel des Deutschen Theaters von heute: es hat, vorläufig, nicht nur kein Repertoire, sondern es hat auch, vorläufig, nicht so viel starke Schauspieler, wie nun doch einmal für ein führendes Theater nötig sind. Alle Vorwürfe, die Reinhardt aus seiner angeblichen Ausstattungssucht erwachsen, würden in dem Augenblick hinfällig, wo er in den gleichen prunkvollen Rahmen die genügende Anzahl großer Schauspieler stellte. An Frauen ist kein Mangel; von den Männern hatte ein einziger die Ursprünglichkeit, Saftigkeit und Großzügigkeit des geborenen Protagonisten. Hatte! Denn eben stellt sich heraus, daß Georg Engels seit dem ersten Juli dem Deutschen Theater nicht mehr angehört. Man braucht sich nur zu erinnern, wie Engels kürzlich die scheintoten „Mitschuldigen" lebendig gespielt hat, und wie gleich hinterher, dank der Darstellung, der lebensfähige „Tartüff" tot zu Boden gefallen ist, um zu ermessen, was Schauspielkunst vermag, und wie unüberlegt es von Reinhardt ist, sich solches Schauspielkünstlers zu begeben. Hier war der Ort, die Opfer zu bringen, die an so vielen falschen Altären verschwendet werden. Bis Ersatz — für den Rang, nicht für das Fach — zu haben ist, kann es 1909 werden. Und da bis dahin doch wird gespielt werden müssen, ist zu wünschen, daß dieses junge, frohe, mutige Streben wenigstens aller Künsteleien und Kunststücke entraten möge, durch die es sich bisher mehr geschädigt als gefördert hat; daß es sein Gefühl für das Wesenhafte und Notwendige schärfe und immer einfacher, immer sachlicher, immer ehrlicher werde; daß es sich aber nicht nur der Vergangenheit des Deutschen Theaters, sondern auch der Zukunft des deutschen Dramas verpflichtet fühle. Das Deutsche Theater hat fast ein Vierteljahrhundert über das Schicksal der deutschen dramatischen Kunst entschieden und darf dieses Ruhms und dieser Macht nicht verlustig gehen.

# Strindbergs „Totentanz"

Strindbergs „Totentanz" — er ist 1903 entstanden — gibt Rätsel auf, aber Rätsel, die in ruhigem Schauen genossen, nicht etwa in spitzköpfigem Grübeln „gelöst" werden wollen. Sie sind den Rätseln des Lebens verwandt, die auch keiner Lösung bedürfen. Strindberg hat aufgehört, für seine Gestalten Partei zu nehmen, wie er es im „Vater" tat. Dem Hauptproblem seines Lebens gegenüber — welches keineswegs das Weib, sondern die Liebe ist — hat er sich zu einem reichen Agnostizismus durchgerungen, der schaut, sinnt und darstellt. Nicht Lösungen des Problems stellt er dar, sondern seine Gestalten und Verwandlungen. Nicht Menschen klagt er mehr an, sondern den Demiurgen, den Urheber des Tragischen in der Liebe, den bösen Gott, der Welt und Menschen schuf, wie sie sind. Strindberg ist Metaphysiker, freilich in einem andern Sinne als die Vertreter des modernen Mystizismus. Das Leben ist bei ihm Blüte einer transzendentalen Saat. Auf die Wolken, die den Gesichtskreis des Irdischen abschließen, werden hinterweltliche, mythologische Konflikte, Begegnungen linder und feindlicher Art projiziert und ziehen als gewaltige Schattenspiele vor unsern Augen vorüber. Das ist die Bühne Strindbergs. Und sein Drama steigt wie dasjenige Shakespeares und der Antike unmittelbar aus dem Weltgrunde auf.

„Totentanz" führt wieder einmal in eine Ehehölle hinein. „Was geschieht hier?" fragt Kurt, der Quarantänemeister, der die Gatten besucht. „Es riecht wie giftige Tapeten, und man wird krank, wenn man nur hereinkommt. Es liegt eine Leiche unter dem Fußboden, und hier wird so gehaßt, daß es schwer ist, zu atmen." Es ist ein Milieu, für das man erst durch Strindberg Augen gewann. Nur jene Radierung von Goya „Wer trennt sie?" atmet etwas von dem infernalischen, pfauchenden Grimm, dessen Anhauch man hier spürt. Die Kämpfer stehen nicht mehr in jugendlicher Kraft. In jahrzehntelangem Streit sind sie müde geworden, müde wie Schlächter, denen das Beil in den bluttriefenden Fäusten zu zittern beginnt, die vor lauter Morden schläfrig und von lauter Blutdunst betäubt worden sind. Die ersten Szenen zeigen die Gatten in einem Gespräch voll heimlichen Hasses, aber ihren Worten nehmen sie die Spitze und sehen nicht nach den Wunden, die ihnen der andre schlägt. Sie schonen sich. Aber diese Schonung ist nicht Frucht irgend welches menschlichen Gefühls, sie ist Frucht des maßlosen Ekels vor einem Kampf, wo stets dieselben Finten, Ausfälle und Paraden wiederkehren, wo der Verteidiger jeden Hieb, der Angreifende jede Deckung des Gegners bis zum Überdruß genau kennt. Es ist ein maschinenmäßiges Blutabzapfen, bei dem keiner in Vorteil kommen kann,

ein Wüten ohne Sinn, ein Ringen ohne Ziel in der Sandwüste des Lebens, ein Würgen und Keuchen, das weiter keinen Erfolg hat, als daß die Hände schlaff werden und die Lunge erlahmt.

Alice, das Weib, geht ganz in diesem hirnlosen Streit auf. Sie ist die alte Strindbergsche Valandine voll Tücke und Unschuld. Omphale, Delila, Phryne, Genoveva und vielleicht auch Rosa von Tannenburg geben sich in ihr ein artiges Rendezvous, Teufelinnen und Märtyrerinnen in buntem Gewühl. Nicht besser und nicht schlechter als alle, muß sie im Tollhaus dieser grausamen Ehe alle Möglichkeiten ihres Charakters offenbaren. Und sie wird allen Anforderungen dieser Ehe gerecht. Sie wird von ihr geformt wie Wachs. Sie ist grausam und von infernalischer Bosheit, sie ist verzeihend und nachgiebig, sie ist reserviert und lauernd, wie es die Stunde gerade erfordert. Bald liegt sie niedergeschmettert und stöhnend am Boden, bald rast sie wie Bellona und tanzt den Schwertertanz zwischen nackten, funkelnden Klingen, eine hochgeschürzte Megäre, voll Eifer des Krieges, zur Gairethinx geschärfter Speereisen: Melitamtamta, melitalia-lej! Sie ist in keiner Beziehung eine Ausnahmenatur. Als Mädchen war sie grausam und tyrannisch, sagt Kurt ihr nach. Das heißt bei Strindberg nur: Sie ist ein Weib. Sie tritt in die Ehe mit der holden Indifferenz des Weibes und wird folgsam zu dem, was diese Ehe aus ihr machen will. Sie ist unproblematisch wie ein Spiegel, dem man die wechselnde Fülle der reflektierten Bilder nicht ins Gewissen, ins Wesen schieben darf.

Anders Edgar, der Mann, gewiß der seltsamste Artilleriekapitän, den die Welt je gesehen. Von Louis Corinth oder van Gogh könnte ich ihn mir gemalt denken, diesen Holofernes im schwedischen Waffenrock, dieses Gespenst mit Roßhaarbüschel und Schleppsäbel, diesen fetten, aufgedunsenen Asiaten mit der blauäugigen Germanenseele. Der zweite Teil des „Totentanz" heißt: Der Vampyr. Das ist das Wort, mit dem Strindberg selbst seinen Helden benennt. Er wird im Gegensatz zu Alice nicht durch die Ehe erklärt. Vielmehr erscheint, bei Strindberg ein seltener Fall, diese Ehe als sein Werk, als ein Denkmal der plastischen Kraft seiner schlaffen, weichlichen Tyrannenseele. Er bildet das Hauptthema des Stücks, während das Eheproblem nur eine sekundäre Rolle spielt.

Das Wesentliche an Strindbergs Behandlung dieser Gestalt liegt darin, daß er sie, die selbst fremd und unnahbar wie ein Steinfetisch bleibt, mit den Zauberkünsten seines Dialogs in die verschiedensten Beleuchtungen rückt. Da sieht er manchmal aus wie ein Mensch, redet mit menschlicher Zunge, blickt mit menschlichen Augen. Dann fallen mit einem Mal glühend rote Lichter über ihn her, töten sein Leben, verschlingen sein Milieu, fressen alles Menschliche an ihm fort, und es erscheint eine Fratze, die eine schlimmere Fremdheit ausspeit als der Tod.

Die Konturen dieser Gestalt sind immer in einer verdächtigen, zitternden Bewegung, wie bei den Gestalten der Verdammten, die in deutschen Sagen den Lebenden zur Warnung erscheinen. Ist er wirklich? Ist er eine Vision? Man wird einen leisen Zweifel an seiner Realität nie ganz los. Wenn er unmittelbar vor seinem ersten Schlaganfall zum „Einzug der Bojaren", den seine Frau ihm vorspielt, einen sporenklirrenden Tanz aufführt, erscheint er fast als das berühmte Gespenst am Mittag, das Lessing nicht gelten lassen wollte.

Dieser Schlaganfall erst macht ihn ganz zu dem sagenhaften Werwolf und Menschenfresser, als der er fürder durch die Tragödie hinschreitet. „Als ich das erste Mal fiel," erzählt er später, „da war ich ein Stück auf der andern Seite des Grabes". Er verändert seine Lebensgewohnheiten, er wird nüchterner, stiller, rätselhafter. Ein grausame, neronische Blasiertheit nimmt ihn in Besitz. Sie führt eine perverse, schwammige Bosheit mit sich, eine weibische, fast narrenhafte Freude an der Intrige. Seine souveräne Verachtung der Menschen — „alle Menschen sind Pack", sagt er — seine schon vorher ungeheure Einbildung wächst sich zu einer monströsen Selbstgerechtigkeit aus. Er wird dunkel, elementar und macht den Eindruck eines Besessenen. Geräuschlos, schweigend spinnt er seine Ränke, die mit ihrer grotesken Verschlagenheit selbst die sonst so ziemlich durchgeteufelte Alice aus dem Sattel heben. Mit der verblüffenden Geberdenarmut eines Exzentrik vollbringt er die schwierigsten Manipulationen. Aus dem anscheinend tötlichen Netz, das Alice aus alten Verfehlungen geschickt geflochten, windet er sich mit ganz vertrackten Gespenstermanieren wieder heraus. Ein dunkles Lächeln auf der Lippe, schlägt er den mit seiner Frau verbündeten Kurt aus dem Felde. Den Schluß des ersten Teils bildet eine qualvolle Versöhnung zwischen den Gatten, eine Versöhnung, die nichts abschließt und keinerlei Garantien für die Zukunft bietet. Sie werden weitergehen durch die Wüste unter scheitelrechten Sonnengluten. In regelmäßigen Abständen werden sie sich anfallen wie Schakale, sich wie Hyänen anpfauchen und zerfleischen. Und werden dann weitergehen, mit neuen Wunden beladen, unter scheitelrechter Sonne durch die Wüste — dem Tod entgegen.

Da setzt der zweite Teil, „Der Vampyr", ein und hebt diese Perspektive auf. Edgar, der jenseits des Grabes Gewesene, ist seinen dunkeln Weg weiter gegangen. Er verbreitet fast einen Verwesungsgeruch um sich. Er ist dem Leben so sehr abgestorben, daß er zum Parasiten wird und fremde Wesen um Blut und Lebensreiz bestehlen muß. Sein eigenes Dasein hat jedes Interesse für ihn eingebüßt. Deshalb mischt er sich in fremde Leben ein, um die fürchterliche Leere, den hohlen Fleck in seinem Gehirn auszufüllen, um die in ihm wachsende Wüste mit neuen Zwecken zu bevölkern. Er bestiehlt Kurt um sein Vermögen, um seine soziale Stellung, um die Früchte seiner wissenschaftlichen Arbeit, um seinen

Sohn, sogar um seine Reichstagskandidatur. Und das alles nicht aus Eigennutz, sondern aus gespensterhafter Sehnsucht nach Leben. Aus einer geheimen Wunde rieselt sein Blut unaufhörlich in den Sand. Drum muß er schlingen und schlingen und sich mit fremdem Glück und Gute mästen. Wie eine fette Spinne hockt er inmitten seines Netzes und schwillt von schändlichem Raub und wird nicht satt. Seine Tochter Judith, ein niedliches Raubtier und Backfischchen, den sympathischen Embryo eines werdenden Strindberg-Weibes, will er um ihre Jugend bestehlen, indem er sie an einen alten, einflußreichen Obersten verkuppelt. Kurts Sohn Allan, der Judith liebt, ohne daß diese sich über ihre Neigung zu ihm klar ist, will er entfernen, damit er seine Pläne mit dem alten Obersten nicht durchkreuzt. Und alles scheint zu gelingen. Der Vampyr saugt und saugt. Er macht jede Blume welk, alle Menschen seiner Umgebung totenbleich. Er säuft Blut wie Wasser, so daß sich schon seine Steinwangen röten und das Gespenst fast wieder einem Menschen zu ähneln beginnt. Die okkulte Anämie, an der er litt, scheint zu heilen, und schon sieht man den Zeitpunkt nahe, wo die gespensterhafte Lebensinbrunst des Verwesenden sich zu biederm, fettbürgerlichem Lebensgenuß abklärt. Der Werwolf nimmt Züge eines Philisters an. Und wir, die Leser und Zuschauer, werden nicht allein von dieser Wendung verblüfft. Kurt, der ihn früher für ungewöhnlich, fremdartig, bedeutend gehalten hat, bricht nun enttäuscht und erschüttert in die Worte aus: „Jetzt glaube ich, es ist der gewöhnlichste Mensch, den die Erde trägt!“ ... Aber das Leben ist stärker als der schmarotzende Tod. Da Allan abreisen soll, wird sich Judith plötzlich über ihre Liebe zu ihm klar. Sie müßte nicht Weib und nicht Strindbergsches Geblütes sein, wenn sie um die Lösung des Knotens verlegen wäre. Eine telephonische Absage an den Obersten vernichtet in einer Minute den ganzen Intrigenbau, den der Kapitän durch Monate mit perverser, eunuchenhafter Schlauheit errichtet hat. Und der Baumeister wird unter den Trümmern begraben. Ein zweiter Schlaganfall macht seinem Leben ein Ende. Der Tod aber hebt sein Menschliches mit starker Faust wie eine blitzende Monstranz empor. Alice hat noch den Sterbenden ins Gesicht geschlagen und ihn verhöhnt. Nun aber kommt die Liebe wieder, die zwanzigjährige Liebe mit ihren jungen Augen und vertreibt allen trüben Spuk. Und wie wir uns gerade zu dem Gefühl aufraffen: Wunder über Wunder! dieses Gespenst war ein Mensch, dieser Vampyr war ein edler, großherziger Mann, nur brutalisiert vom Geschick, von einem unschuldigen Weibe schuldlos gequält und vom Tod bis ins Mark erschreckt — da fällt der Vorhang über Strindbergs merkwürdigstem und gewaltigstem Werk.

Wilhelm Michel

# An die Konzessionsbehörde

Herr Ferdinand Bonn, Direktor von Ferdinand Bonns Berliner Theater, hat wieder einmal ein novum et inauditum fertiggebracht. Es wird ihm vom Verlag Entsch ein Stück eingereicht, das er dem Inhalt nach zur Aufführung an seiner Bühne würdig und geeignet findet. Gegen Form und Bühnenwirksamkeit hat er Bedenken. Änderungen sollen ihm aber nicht zugestanden worden sein. Folglich macht er aus dem Inhalt ein neues Stück. Keine Bühnenbearbeitung: Das Stück hat sich ja in der vorliegenden Form am Thalia-Theater in Hamburg als bühnenwirksam erwiesen. Sondern ein neues Stück. Nach der Behauptung des Verlages Entsch sind allerdings die Haupttrifs des alten Stücks in der Bonnschen Bearbeitung verwendet. Danach wäre es freilich kein neues Stück. Ob es das im urheberrechtlichen Sinne ist, wird die tatsächliche Feststellung und das Gutachten der Sachverständigen ergeben. Darüber ist jetzt noch nichts zu sagen.

Unerhört ist die Tatsache selbst. Wer sich das Drama eines längst Verstorbenen zur Bearbeitung vornimmt, wer ein verschollenes, nicht gekanntes Werk für Bühnenzwecke geeignet macht, handelt durchaus rechtlich, und gegen sein Tun wird niemand etwas einwenden. Aber ein Stück, das den Bühnen durch einen Verlag angeboten wird, das von seinem Autor oder Bearbeiter fruktifiziert werden soll, das gerade einem bestimmten Direktor überlassen wird, um von ihm aufgeführt zu werden — dieses Stück für eigene Zwecke „neu" zu schaffen, das ist wohl noch nicht dagewesen. Und wenn es dagewesen sein sollte: es hätte niemand gewagt, eine solche Bearbeitung als Neuschöpfung auszugeben, indem er es — zwar mit Nennung des englischen Romans, nicht aber der vorliegenden dramatischen Bearbeitung von Bozenhard als Quelle — wie ein eigenes Stück aufführte. Auch was Herr Bonn durch seinen Rechtsbeistand erklären läßt, um die juristische Verantwortung abzuwälzen, ist nichts weniger als stichhaltig. Er schreibt nämlich an Entsch: „Wenn das Stück das Urheberrecht nicht verletzt, so haben Sie gar keinen Anspruch auf Tantieme, sondern nur einen Anspruch auf die Konventionalstrafe für Nichtaufführung des Bozenhardschen Stückes, falls dieses bis zum bestimmten Termin nicht aufgeführt werden sollte. Verletzt es aber das Urheberrecht des Herrn Bozenhard, so hat derselbe, da er durch den Verlagsvertrag das Urheberrecht übertragen hat, eben nur Anspruch auf einen Betrag, welcher der vertragsmäßigen Tantieme höchstens gleichkommt." Zur Beleuchtung einer solchen Handlungsweise ist festzustellen, daß der geschädigte Herr Bozenhard nicht nur Anspruch auf die Tantieme aus den Aufführungen des Bonnschen Stücks hat, sondern mit Recht geltend machen kann, daß das Bonnsche Stück nach seiner Auffassung schlechter

sei als sein eigenes und infolgedessen nicht den Erfolg gebracht und auch nicht die Anzahl der Aufführungen erreicht habe, die sein eigenes erreicht haben würde.

Wie der Prozeß Entsch-Bonn ausläuft, ist hier zunächst gleichgiltig. Solch ein Fall aber hat nur noch gefehlt, um die Beantwortung jener Frage unumgänglich zu machen, die bereits vor acht Tagen hier aufgeworfen worden ist: Wann endlich wird die zuständige Behörde Herrn Bonn die leichtsinnig erteilte Konzession entziehen? Nach § 32 der Gewerbeordnung ist Herrn Bonn die Erlaubnis erteilt, als Schauspielunternehmer wirksam zu werden. Er hat in der kurzen Zeit seiner Direktionsführung vieles getan, was Kopfschütteln erregte. Und nicht bloß Kopfschütteln. Nach § 53 der Gewerbeordnung kann einem Konzessionär die Konzession abgenommen werden, wenn aus Handlungen oder Unterlassungen des Konzessionärs der Mangel derjenigen Eigenschaften klar erhellt, welche bei Erteilung der Konzession vorausgesetzt werden müssen. Voraussetzung für Erteilung der Konzession ist: Nachweis ausreichender Mittel und Nachweis der zu dem beabsichtigten Gewerbebetrieb erforderlichen Zuverlässigkeit, insbesondere in sittlichen, artistischer und finanzieller Hinsicht. Der Mann, der sein künstlerisches Personal, Herren wie Damen, mit Kamel, Aas, Viech, Hund anredet; der seinem technischen Personal die Bezahlung der Überstunden verweigert und sich der Verantwortung für dieses Verfahren in der würdelosesten und lächerlichsten Weise entzieht; der seine sämtlichen Mitglieder mitten in der Saison zwei Monate ihrem Schicksal überläßt; der einer jammervoll bezahlten Darstellerin auf ihre Bitte um Hülfe antwortet: sie solle sich aufhängen; der diese Dame dadurch zu drei Selbstmordversuchen treibt und dann für die Tat einer Wahnsinnigen erklärt, was die Tat einer Hungernden ist — der Mann besitzt nicht die sittliche Zuverlässigkeit, die von einem Theaterdirektor verlangt werden muß. Wie skrupellos dieser Mann sich über alle Rechtsbegriffe und Anstandsgepflogenheiten hinwegsetzt, das gehört nicht mehr in das Gebiet der Moral, sondern in das Gebiet der Medizin. Ein solcher Mann mag zu bedauern sein — aber an die Spitze eines Theaters gehört er nicht. Periculum in mora. Mit jedem neuen Tage kann neues Unerhörtes geschehen, das viele Menschen auf das empfindlichste schädigt. Zu seinem eigenen Besten lasse man den Mann nicht länger gewähren.

Denunziationen sind abscheulich. Hier handelt es sich nicht um eine Denunziation. Die Konzessionsbehörde muß Herrn Bonn ja kennen und kennt ihn auch. Hier gilt es nur, einmal das auszusprechen, was jeder denkt. Und zu wissen, was jeder denkt — das ist vielleicht für die Konzessionsbehörde von einigen Nutzen bei dem Verfahren, das sie einleiten soll.

# Rundschau

**Und Pippa tanzt . . . .**

Noch immer! Diese zarte, umfaßbare Gebrechlichkeit ist vielleicht doch lebendiger, als man zunächst geglaubt hat. Ihr Tanz aber hat sich inzwischen für die Aufmerksamen verschiedentlich umgewandelt. Um den Schmetterling, der den Bären buntschillernd umgaukelt, haben ein paar listige Insektenfänger ihre grünen Netze geworfen. Jetzt zappelt er drin, recht lebhaft und dem freien Auge in jeder Bewegung sichtbar; aber das Buntschillernde, staubhaft Feine, vielfärbig Lockende hat ein wenig gelitten. In den Köpfen der Erklärer tanzt Pippa jetzt, wie Salome getanzt hat; ein Schleier nach dem andern fliegt davon. Leider bleibt kaum noch etwas Bestimmbares dahinter zurück; kein Körper und kein Gedanke, sondern allerhöchstens der Schimmer eines unausdrückbaren Gefühls. Freilich, das Niegenannte und nicht Benennbare ist immer das Größte und Ewigste an großen und ewigen Werken gewesen. Aber es hat auch nie die Worte zu sich gelockt, nie den vorwitzig Fragenden zweideutig ins Innere seines Geheimnisses gewinkt. Seine Schönheit ist selbstverständlich und dem innern Sinn so licht und nah, wie die Rose auf meinem Tisch meinen Augen. Nun rätseln sie an der armen Pippa herum, wollen durch die ätherischen, allzu schlanken und flüchtigen Glieder womöglich Drähte ziehen, um doch ein festes System für ihren exegetischen Kursus zu schaffen. Das kann sehr klug und fein werden, wenn nämlich das System und der es geschaffen hat, danach ist. Nun, unter denen, die sich bisher öffentlich hören ließen, ist Viktor Tausk, der es nötig fand, ein veritables Buch, einen förmlichen Leitfaden über die brennenden Pippa-Fragen zu verfertigen*), sicherlich einer der klügsten und feinsten. Er sagt, was zu sagen ist; und wenn ihm der Gedanke zu schwach wird, so verstärkt er wenigstens den Ton. Sein Eifer setzt gleich mit großen Posaunen ein, ganz in der blitzblauen zukunftstänzerischen Friedrich-Nietzsche-Weis. Es gibt einen heftigen Wirbel von großen Worten; Metaphern explodieren in der Luft und stürzen im Katarakt herunter; es riecht nach Schwefel. Zum Glück geht dem angestrengten Trompetenbläser von Zeit zu Zeit der Atem aus, dann gibt er doch sein ausgeliehenes Instrument vom Mund und redet wie wir andern Menschen. Redet gescheit und herzlich und findet, was der Gebildete bei einigem Willen zum Nachdenken eben in dem Märchen finden muß: Daß Huhn, der Direktor, Michel und Wann verschiedene Entwicklungsformen menschlichen Wesens bedeuten; den wildbarbarischen Urtrieb, das unruhige Wünschen des weltläufigen Kulturmenschen, die weltfremde Träumerei des gläubigen Künstlers und die wunschlose Ruhe des Wissenden, der in sich vollendet ist. Und Pippa über allen, mit allen und für keinen, unsre ewige Sehnsucht, das Unerreichbare und Unnennbare. Es stirbt nicht, es flattert nur, um in Ewigkeiten den Menschen wieder nahe zu sein. Als Schatten tanzt es neben ihnen her. Der blinde Glaube ist selig in dem Wahn, es zu besitzen, die

*) „Paraphrase als Kommentar und Kritik zu Gerhart Hauptmanns ‚Und Pippa tanzt'" (Berlin, bei Siegfried Cronbach).

große Weisheit hat verzichtet und den Frieden gefunden. Das Leben ist eine Orientierungsfrage. Und so weiter mit Grazie und jugendlicher Wichtigkeit. Es stimmt sogar. Alle die Abstracta, die Victor Tausk mit großer Kühnheit und Gewandtheit da bändigt und zum philosophischen Pippa-Tanz drillt, sind auch zweifellos in den Gebilden des Dichters enthalten, ohne Rest. Freilich aber die Gebilde des Dichters nicht so ganz in ihnen. Es ragen noch mancherlei nationale und individuelle Werte darüber hinaus, die in den Kalkül allgemeiner Gedanken nicht miteingerechnet worden sind. In diesem allzu luftigen Netz war die kleine Pippa auch nicht zu fangen. Sie schlüpfte durch die logischen Maschen, und es blieben nur ein paar schimmernde Schleier zurück. Die sind ganz schön und belehrsam anzusehen. Wer darauf hält, so ein Märchen wie einen Rebus auflösen zu können, der mag sie in den Händen behalten und glücklich sein in der Meinung, daß er nun weiß, wie die Sache inwendig aussieht. Nur kann er dann keinen rechten Blick mehr für das Märchen selber haben. Das tadelt ja Victor Tausk in seiner angehängten Kritik am schärfsten daran, daß man es nicht gleichzeitig verstehen und genießen kann. Nun, wer meinem Rate folgt, der läßt die paar geradlinigen Bildungswahrheiten, die man auf diese Weise aus der Geschichte der kleinen Pippa herauslesen kann, ganz beiseite. Es gilt, ein paar großen starken lichten Menschenbildern mit stillem Entzücken ins Gesicht zu sehen, ein paar ewig schönen Wesen, die in ihrer Form so klar, in ihrem Grundgehalt so rätselvoll sind, wie die freien Geschöpfe der Natur. Wer diese Märchenmenschen so ansieht, der vergißt wohl, sich zu fragen, warum das Werk, das sie in grundlos tiefen, ätherisch reinen Stimmungen zusammen führt, als Märchen und als Drama so gründlich mißlungen ist.

Willi Handl

---

**Das deutsche Theater in London**

Die Erinnerungen an die Versuche, der deutschen Bühnenkunst in London ein Heim zu bereiten, reichen auf ungefähr fünfzehn Jahre zurück. Gute und schlechte Theatertruppen kamen und gingen, man versuchte es mit Klassikern und Operetten, mit Drama, Schau- und Lustspiel, aber trotz der stets wachsenden Anzahl Deutscher und Deutschsprechender (achtzig- bis hunderttausend) schien früher jedes neue Unternehmen eine neue Fehlgeburt zu sein, und mit jedem Saisonschluß fühlten sich die Propheten der hiesigen deutschen Kolonie berufen, dem abermals mißglückten Versuch einige heuchlerische Tränen des Bedauerns nachzuweinen, während sie sich im Innern diebisch freuten, daß ihre vorausblickende Weisheit, welche darin gipfelte: in London könne sich kein deutsches Theater halten, auch diesmal nicht Schiffbruch gelitten hatte. Nur eine Kleinigkeit bewahrheitete sich bei ihren Prophezeihungen nicht: daß es nämlich hier „im nächsten Jahr" kein deutsches Theater mehr geben würde. Immer wenn der Herbststurm wehte und die vielbesprochenen Nebel sich ins Land schlichen, fing man an zu munkeln, daß wieder heimliche Mächte daran seien, für eine neue Saison Freunde zu werben und zwar solche Freunde, die in die Tasche griffen und das Unternehmen mit dem stützten, wozu jene Propheten nicht fähig und nicht willig waren; denn ihr Interesse hatte sich von jeher meist nach der größern oder kleinern Zahl von Freikarten gerichtet, die sie erhielten. Fiel es auch schwer, immer wieder alte und neue wirkliche Freunde

zu werben, die durch mehr oder weniger bedeutende Summen eine kurze Spielzeit finanziell sicherstellten, sie fanden sich doch immer wieder zusammen. Denn vermessen wäre es gewesen, hätte ein Direktor ohne diese Garantie Schauspieler hierherlocken wollen, wo die Kosten für eine Woche soviel betragen, wie in manchen mittlern Theatern Deutschlands kaum im Monat.

Sieben Mal hatten wir jetzt nacheinander im Winter deutsche Theatervorstellungen. Zuerst spielten die Darsteller unter einem Theaterkomitee ohne Direktor. Was aber ein solches Komitee für ein Theater bedeutet, weiß man zur Genüge, so daß ich kaum auszuführen brauche, wie die Fachkenntnisse der Herren dem langsamen Niedergang der Kunststätte durchaus nichts in den Weg zu legen vermochten. Bald war es so weit, daß die Propheten schon glaubten, sie würden völlig recht geweißsagt haben: denn vom Komitee wurde in keiner Weise ein Anlauf genommen, den verfahrenen Karren nach einer sehr wenig erfreulichen Saison wieder in Bewegung zu setzen. Da tauchte der bisherige Darsteller des Ensembles, Hans Andresen, der sich durch dreijährige erfolgreiche Tätigkeit hier viele Freunde erworben hatte, im Frühherbst vor vier Jahren unvermutet wieder auf und begann den schweren Leidensgang, sich für ein eigenes Unternehmen nach opferfreudigen Leuten umzusehen. Seiner vornehmen Liebenswürdigkeit gelang das in so überraschender Weise, daß er mit seinem Kollegen Max Behrend, der, als die Sache gesichert war, seinem Rufe folgte, gemeinschaftlich daran gehen konnte, in einem richtigen und sehr geeigneten Theater — keinem Theatersaal, wie bisher — eine neue Spielzeit zu eröffnen. Sie erwies sich als erfolgreicher denn irgend eine frühere. Es standen ja jetzt Fachleute als Direktoren an der Spitze, und konnten sie sich auch dem bestimmenden Einfluß des immer noch wirksamen Komitees nicht entziehen, so setzten sie doch in der Folge ein gewisses Stimmrecht in künstlerischen Fragen durch. Zwar wäre es unbedingt besser gewesen, wenn jene Nichtfachleute sich von solchen Fragen gänzlich ferngehalten und einfach mit der Verwaltung des Garantiefonds begnügt hätten. Leider ließen das aber ihre Eitelkeit und ihre bisher noch gänzlich leeren Knopflöcher nicht zu. Immerhin gelang es besonders Hans Andresen, die künstlerische Aufgabe des deutschen Theaters im Ausland mehr als bisher in den Vordergrund zu rücken und sich, da Behrend im Vorjahre das Theater in Mainz übernahm, die artistische Leitung schließlich allein zu sichern, und zwar mit dem Erfolg, daß in der letzten Spielzeit das Ganze einen entschieden vornehmeren Anstrich bekam. Was er für die deutsche Bühnenkunst in den vier Jahren seiner Direktionsführung hier getan hat, wird ihm unvergessen bleiben von allen, denen der Gedanke lieb ist, etwas Heimatskunst im fremden Land für einige Monate des Jahres genießen zu können.

Kann Andresen auch in absehbarer Zeit hier keine goldenen Berge aufhäufen, so hat er doch die freudige Genugtuung erlebt, den englischen Schauspielern und der gesamten englischen Presse eine Hochachtung vor deutscher Bühnenkunst abzuringen, die soweit geht, daß man schon das als vorbildlich für das englische Theater hinstellt, was vorläufig nur in bescheidenem Rahmen geboten werden kann. Zwar haben wir in den letzten Jahren manche ganz vorzüglichen Kräfte kennen gelernt, doch ist ja noch lange nicht die Möglichkeit der Steigerung zum Guten und Besten erschöpft. Zu wünschen

wäre dafür allerdings, daß große Künstler von drüben in ihren Gastspielhonorarforderungen nicht auf die Großstadt London, sondern mehr auf die augenblicklichen Verhältnisse des deutschen Theaters, das sich in dieser Stadt befindet, Rücksicht nehmen wollten. Dadurch würde es Andresen ermöglicht werden, seine stillen Träume von Mustergastspielen der Erfüllung entgegenzuführen. Es würde dadurch nicht nur der Ruf des jungen Unternehmens gehoben, sondern auch dem Deutschtum genützt werden. Aber ich glaube, unter den großen Schauspielern gibt es heute nur wenige Idealisten mehr. Auch bei ihnen heißt es in solchen Fällen: Geschäft ist Geschäft!

Bei einem buntzusammengewürfelten Publikum, wie die hiesige deutsche Kolonie darstellt, ist es selbstverständlich, daß die literarisch Gebildeten spärlicher gesät sind als in der Heimat. Mancher hat durch langen Aufenthalt im Ausland die Fühlung mit der heimatlichen Literatur verloren, viele haben sie nie gesucht und sehen auf der Bühne lieber „etwas zum Lachen", andre bilden sich auch nur ein, mit der Literatur in innigerm Verhältnis zu stehen, und das sind die Schlimmsten. Denn sie schimpfen, wenn leichtere Ware gegeben wird, und räsonnieren erst recht, wenn die Direktion ihnen geistige Speise bietet. Der Direktor muß aber die gegebenen Verhältnisse in Betracht ziehen und jedem Geschmack gerecht zu werden versuchen. Das treuste und dankbarste Publikum und das aufmerksamste dazu sind die Besucher der billigern Plätze, denn diese Leute sind noch am deutschesten geblieben und fühlen sich trotzdem nicht verpflichtet, in den alten Nationalfehler der leidigen Nörgelei zu verfallen, der es niemand recht machen kann, während die andern oft damit geradezu protzen und sich dabei riesig gebildet dünken. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß sich nicht auch ein großer Kreis echter und kerniger Deutscher aus den bemitteltern und reichen Schichten finden ließe, die das Theater kräftig unterstützen und vor allem stets bereit sind, Hans Andresen durch Beweise wahrer Kunstbegeisterung und richtigen Verständnisses für sein Wollen aufs neue Mut zu machen.

Möchten die vergangenen Jahre die sieben magern Jahre gewesen sein, die Andresen nun hier zugebracht hat. Möchten sich jene, die sich die Protektoren des deutschen Theaters nennen, wirklich als solche erweisen, nämlich dadurch, daß sie dessen Finanzen immer mehr zu heben suchen. Möge ihnen aber, nachdem ihnen kürzlich durch kaiserliche Huld das Knopfloch gestopft worden ist, damit auch der Mund gestopft sein, auf daß sie nicht weiterhin in Andresens vernünftige und künstlerische Pläne hineinreden. Der reichhaltige und gewählte Spielplan besonders der letzten Saison und deren Erfolg hat bewiesen, daß Hans Andresen der rechte Mann am rechten Platze ist.

Max Sylge

---

### Ein Brief

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

Ich bitte Sie um gütige Aufnahme eines Beweises, wie ein Autor verloren ist, wenn er sich einem Agenten in die Hände gibt. Als ich 1898 anfing, Strindberg zu übersetzen, waren bereits bei Reclam drei Dramen in andrer Übersetzung erschienen: Der Vater, Fräulein Julie, Gläubiger. Diese Dramen hatten die Übersetzer Brausewetter und Holm (Frau Prager-Wien) Agenten zum „Vertrieb" übergeben. Jetzt, im Jahre 1906 beginnt der wiener „Direktor"

Alfred Freund in Österreich eine „Strindberg-Tournee", von der weder der Dichter noch ich, sein Vertreter, etwas weiß. Freund spielte zunächst in Graz an nicht weniger als vier Abenden Strindberg, nämlich: Vater, Totentanz I, Totentanz II, Gläubiger, Mit dem Feuer spielen. Wegen der unbefugten Aufführung meiner Übersetzung von „Totentanz" und „Mit dem Feuer spielen" habe ich Herrn Freund verklagt. „Vater" und „Gläubiger" hat er in der Reclamschen Übersetzung gespielt und sich mit dem Agenten, vorher oder nachher, geeinigt. Freund setzt jetzt trotz meinem Protest die Tournee fort, z. B. in Brünn, aber nur mit dem „Vater" und den „Gläubigern". Der Dichter kann nichts machen! Und dabei ist die Darstellung der Stücke so schlecht, daß sie Strindberg nur schaden kann. Auch nennt Freund das Trauerspiel „Der Vater" eine Komödie!

Wird so ein Dichter künstlerisch schwer geschädigt, so kommt in diesem Fall auch noch pekuniäre Schädigung hinzu. Von diesen Reclamschen Ausgaben des „Vaters" und des „Fräulein Julie" sind in den letzten Jahren viele Aufführungen veranstaltet worden; nämlich von den Herren Felix Fischer, Neher, Jaffé, Linsemann, Alfred Freund u. a.; nachweisen kann ich etwa fünfzig; von vielen andern weiß ich nicht. Von all diesen Aufführungen hat der Verfasser August Strindberg keinen Pfennig Tantieme erhalten. Ich habe mich vor einigen Jahren in dieser Sache ohne Erfolg an die Agenten Dr. Eirich in Wien und Kühling & Güttner in Berlin sowie an Brausewetters Erben gewandt. Jetzt habe ich wieder einmal bei Dr. Eirich in Wien angefragt. Er antwortete, am 5. Juni 1906, mit diesem Brief:

„In Beantwortung Ihrer Zuschrift vom 3. d. Mts. teile ich Ihnen mit, daß seit Jahren die Tantiemen für Brausewettersche Bearbeitungen der Strindbergschen Stücke „Der Vater" und „Fräulein Julie" zu meinen Händen bezahlt werden. Ich war niemals Vertreter des Herrn Strindberg, sondern in früherer Zeit Vertreter des Herrn Brausewetter und seit dessen Tode Vertreter der Firma Kühling & Güttner, welche von den Erben Brausewetters den Vertrieb der Brausewetterschen Übersetzungen für Deutschland und Österreich-Ungarn übernommen hat. An diese verrechne ich in bei mir gewohnter pünktlicher Weise die eingehenden Tantiemen. An wen Kühling & Güttner die von mir empfangenen Gelder verrechnet, das entzieht sich meiner Beurteilung. Wenn die Firma Kühling & Güttner Ihrer Aufforderung, die Hälfte der eingehenden Beträge an Herrn Strindberg abzuführen, nicht entspricht, so steht es Ihnen oder Herrn Strindberg frei, die Hilfe der Gerichte in Anspruch zu nehmen. Diese werden gewiß entscheiden, was das Richtige ist; mich aber können Sie nicht dafür verantwortlich machen, was Kühling & Güttner mit den eingehenden Tantiemen tun; mich können Sie auch nicht zum Richter über die Handlungen und Unterlassungen irgend eines meiner Klienten machen."

Ich glaube, die Veröffentlichung dieses Falles liegt im Interesse aller Autoren.

Voll Hochachtung
Emil Schering

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
19. Juli 1906
II. Jahrgang Nummer 29

# Gordon Craig

Das realistische Theater bietet dem Auge nichts Besseres als die Elemente einer recht dürftigen Photographie vom Leben; das heutige romantische oder ideale Theater bietet dem Auge nichts Besseres als die Elemente einer höchst minderwertigen Chromotypie von einer Landschaft, die komponiert zu haben sich selbst der unbedeutendste Landschaftsmaler schämen würde.

Ich habe mich oft darüber gewundert, und als ich neulich einen bekannten berliner Theaterdirektor um Aufklärung bat, erwiderte er, daß die wahre Natur des realistischen Theaters auf dem psychologischen Interesse beruhe, welches das Schauspiel dem Gemüt zuführt, und garnichts mit Schönheit zu tun hätte, daß vielmehr die Schönheit des Effekts eher zu vermeiden sei, da sie das intensive psychologische Interesse unterbräche und nicht dem wirklichen Leben getreu sei. Häßlichkeit und Gewöhnlichkeit müßten, als dem wirklichen Leben entsprechend, auf der Bühne erhalten bleiben, um eben dieses psychologische Interesse zu wahren.

Ich erwog diese außergewöhnliche Erklärung reiflich und fühle mich nicht stark genug, sie zu widerlegen. Ich kann nur sagen, daß ich mir nicht sehr viel aus Psychologie mache, sondern lieber hinausgehe und mir den Himmel an einem sonnigen Tage betrachte oder die Sterne bei Nacht studiere. Das mag natürlich eine Sache des persönlichen Geschmacks sein.

Aber das Bestreben des romantischen und idealen Theaters wenigstens ist, meiner Meinung nach, nicht: Häßlichkeit darzustellen. Und dennoch ist, nach Verschwendung ungeheurer Geldsummen, der dekorative Effekt meist derartig, daß kein Kunsthändler wagen würde, ihn selbst in den dürftigsten und billigsten Reproduktionen in seinem Schaufenster auszustellen. Und dafür gibt es heutzutage keine Entschuldigung mehr.

Es haben sich allerdings Stimmen erhoben, die ein besseres Theater verheißen; aber sie sind von jenem Kreis von Geschäftsleuten, die solche Monstrositäten fabrikmäßig verfertigen, entschieden ausgeschlossen worden.

Eine der stärksten dieser Stimmen, die protestieren, gehört einem Künstler des Theaters: Edward Gordon Craig, der seit vielen Jahren geduldig den Weg der Theaterreform klargelegt hat und hartnäckig die Beseitigung jener Unmöglichkeiten und den Aufbau eines neuen und schönen Theaters erstrebt. Wenn dieser Mann nur die Hilfsmittel manches schwerfälligen Hoftheaters in Händen hätte, so würde er die Bühne in einen Tempel der Schönheit verwandeln, zu welchem von allen Enden der Welt eine dankbare Menge eilen würde.

Aber mit seinen einfachen Hilfsmitteln hat er es verstanden, ein wundervolles Werk der Verheißung für das Theater zu schaffen: Winke und Skizzen der idealen Welt eines neuen Theaters, die nur auf ihre Verwirklichung durch ihn warten.

Winke dieser neuen und schönen Welt sind von Zeit zu Zeit zu den Leuten des altmodischen Theaters gekommen, um ihnen nur die Antwort zu entlocken: Unmöglich und unausführbar! Das Theater ist der Verehrung von Ungeschicklichkeit und Häßlichkeit gewidmet. Unmöglich, daß das Wort „schön" Einlaß in solche Umgebung findet. Wenn dieser Mann zur Herrschaft käme, was würde dann aus unsern mit Mühe ausgearbeiteten Schaustücken, was aus den lebenden Pferden und wirklichen Felsen werden, die alle so großartig und teuer sind? Er würde alle die guten alten Traditionen verbannen: statt der Reihen von elektrischem Licht würde er das Licht der Intelligenz anzünden. Unmöglich! Er würde sogar das Geschrei einschränken, das wir für notwendig halten, um den Leuten mit unsrer Herrlichkeit zu imponieren. Er würde Qualität an die Stelle von Quantität setzen, und das würde unsrer Wichtigkeit Abbruch tun. Unmöglich! Laßt ihn draußen, gebt das Geld uns! Wir haben in diesem Jahr ein Defizit und brauchen noch etwas Geld. Wir werden euch dafür einen wirklichen blutigroten Sonnenuntergang zeigen, schön und feurig, und was für ein grünes Mondlicht! Das wird euch genügen.

Aber jener andre läßt uns noch immer von seinen Ahnungen einer wundervollen neuen Welt des Theaters vernehmen, und allmählich wird, dank der Magnetkraft aller großen Ideen, auch diese neue Botschaft Gehör finden, die Wolken des alten Vorurteils werden sich zerteilen, und Schönheit und Harmonie werden im Theater herrschen.

Nach Gordon Craigs Ansicht ist die einzige Hoffnung, das Theater zu reformieren, seine Rückkehr zu dem ursprünglichen Zustand. Dieser Zustand kann durch einen Rückblick über die Jahrhunderte festgestellt werden, unter besonderer Berücksichtigung des Theaters von China, Indien und Griechenland.

In diesen Theatern war die Vorstellung ein einheitliches Ganze, das heißt: sie kam ohne Arbeitsteilung zustande. Eben diese Arbeitsteilung hat bei uns zur Folge, daß die verschiedenen Kräfte, die bei der Vorstellung mitwirken, nach verschiedenen Gesichtspunkten handeln, und daß so eine heillose Verwirrung unter den einzelnen Teilen der Vorstellung entsteht.

Herr A. schreibt ein Stück. Er schreibt es, versunken in seine eigene Eingebung, und denkt nicht an das Theater, wo es gespielt werden wird. Er übergibt es Herrn B. zur Annahme. Herr B. liest das Stück und entscheidet sich, es aufzuführen. Er schickt zu Herrn C., um die Szenerie herstellen, zu Herrn D., um die Kostüme anfertigen, zu Herrn E., um die Musik komponieren zu lassen. Schließlich werden die Rollen an die Schauspieler verteilt, von denen jeder auf seiner eignen Auffassung besteht, und das Ergebnis ist: Wenn Herr A. zur Aufführung seines Stückes kommt, das er in der Stille seiner Studierstube geschrieben hat, im Wahn, es sei ein harmonisches Ganze — dann findet er einen so schreienden Diskord, wie von hundert verschiedenen Instrumenten, die jedes ein Solo für sich spielen; er findet keine Harmonie, keinen Rhythmus, keine Einheit.

Gordon Craig hatte Gelegenheit, diese Disharmonie zu beobachten. Er, der der Sohn von Ellen Terry ist, der genialsten englischen Schauspielerin ihres Jahrhunderts, trat in frühem Alter in das Ensemble von Henry Irving ein, und obgleich er den persönlichen Genius von Irving bewunderte und liebte, so belehrte ihn doch bald sein reifender Intellekt, daß das Ensemble des modernen Theaters der Gegensatz zur Harmonie ist. Seine Liebe zur wirklichen und großen Kunst war die Ursache, daß er den Brettern Lebewohl sagte, und daß er danach strebte, Ordnung und Schönheit in die häßliche Verwirrung des Theaters von heute zu bringen. Für dieses Ziel hat er viele Künste und Kunstgriffe studiert: die Kunst des Malens, worin er eine Meisterschaft erlangte in den wesentlichen Dingen, die zur richtigen Auffassung eines Bühnenbildes nötig sind, die Kunst der Architektur; die Kunst der Musik; die Kunstgriffe der Szenenmalerei, der Beleuchtung, der Stimmenerzeugung, der körperlichen Bewegung — und all das mit der Absicht, dies Studium und diese Arbeit dem Theater zu gute kommen zu lassen. Nie ist sein Sinn von dieser ursprünglichen Absicht abgewichen. Aber wie Peter der Große, der sein Land verließ und Jahre umherwanderte und alle Künste und Kunstgriffe lernte, um zu wissen, wie er herrschen sollte, so verließ Gordon Craig das Königreich seines Theaters und hat zehn Jahre verbracht, um alle Dinge zu lernen, die ihm notwendig und wesentlich scheinen für einen wirklichen Bühnenleiter, für den Mann, den er den Künstler des Theaters nennt, zum Unterschied vom Kunstgewerbler oder Kunsthandwerker. Sein Traum vom Bühnenleiter ist der von einem Poeten des Theaters, der

herrschen will in seinem Reich, wie der Bildhauer über seinen Marmor. Er bezeichnet das Theater — Worte, Szenerie, Schauspieler und alles andre — als das Material des Bühnenleiters; und aus diesem Material will er sein Werk, seine lebendige Kunst schaffen.

Diese Arbeit muß mit dem Bau des Theaters selbst begonnen werden. Denn: „Bei dem Bau eines Theaters sind der Architekt, der Maurermeister, der Mechaniker und alle übrigen nur insoweit zu gebrauchen, als sie das, was die Bühnenwissenschaft erfordert, zur Ausführung bringen können. Die Bühnenwissenschaft aber wird nur von einem Mann, dem Bühnenleiter, verstanden. Der Bühnenleiter ist der Letzte, der befragt wird, wenn ein Theater gebaut werden soll. Er sollte der Erste sein! Sobald der Bühnenleiter wieder Meister der Künste ist, nicht mehr Meister der Leute, dann werden die Theater wieder auf der Grundlage von Schönheit und Vernunft gegründet werden". So sagt Gordon Craig in seinen Notizen über den Theaterbau.

Wenn ich über den entmutigenden, beinahe verzweifelten Zustand des heutigen Theaters nachdachte, habe ich immer gehofft, daß ein Mann kommen und mit dem Licht seines Geistes die allgemeine Dunkelheit erleuchten würde, daß er an der Spitze einer Schar von Menschen stehen würde, die seinem Beispiel folgen, und daß dies das Zeitalter einer großen Renaissance des Theaters und der dazugehörigen Künste werden würde.

Sicherlich, Gordon Craig ist der Mann. Er hat den Enthusiasmus des Genies, die Hingabe an seine Sache, und ich prophezeihe, daß die Zeit bald da sein wird, wo die Welt die wiederbelebende Macht einer neuen großen Theaterkunst erfahren wird — einer Kunst, die das heutige Theater der Travestie und der Zwiespältigkeit verwandeln wird in einen Tempel der Schönheit und der Erhebung für die Menge, hauptsächlich aber für die ungeheure Anzahl von Menschen, die heute das Theater niemals betreten.

Isadora Duncan

---

# Komödiantenspruch

Tanze über den Abgrund hin
und laß deine Schellen klirren,
zeige den kindischen Kindersinn,
wenn dich Gefahren umschwirren.

Schaue frech froh wie ein Sieger drein,
schwankt und kracht auch der Karren —
der größte Narr soll König sein
im irdischen Reiche der Narren!

Fero

# La Traviata

Oscar Bie gibt einmal eine „Ständeeinteilung". „Erstens: unmusikalisch; zweitens: musikalisch; drittens: Musiker. Die ‚Unmusikalischen' haben gar kein Verhältnis zu den Tönen; es fehlt ihnen das Tonorgan. Dagegen nenne ich ‚musikalisch' alle diejenigen, für die die Tonkunst ein angenehmes dekoratives Gehörspiel ist; sie haben ein unleugbares Vergnügen, ja einen Rausch an der Sprache der Töne, obwohl sie diese nicht analysieren können. Was sie hebt und beflügelt, gefällt ihnen; das andre nicht. Sie gewinnen stets durch öfteres Anhören an musikalischer Empfänglichkeit. Der ‚Musiker' hat sich über den dekorativen Genuß zum unmittelbaren Verständnis entwickelt." Mich Unmusiker, der keine Note kennt und Dur und Moll nicht auseinanderhören kann, würde Bie also trotzdem musikalisch nennen. Mein Vergnügen, ja mein Entzücken an der Sprache der Töne ist unleugbar und hat neulich in einem besondern Falle einen Grad erreicht, der zum Sprechen zwingt. Ich darf dem Drang, für eine Feierstunde höchster Kunst öffentlich zu danken, umso eher nachgeben, als an meinem Rausch die Schauspielkunst den stärksten Anteil hatte.

Die Dichtkunst fordert wenig für sich. Die Tendenz, in der Dirne die Jungfrau zu zeigen, hat den jüngern Dumas weit übers Ziel gelockt. Selbst hier, wo er von der Anschauung des Lebens ausging, wo das Modell, die lebendige Marie Duplessis, zuerst vorhanden war und die Idee der „Kameliendame" gebar, während in andern Fällen zur moralisierenden Absicht das individuelle Schicksal gesucht werden mußte, selbst hier fehlt am Ende jede poetische Wahrheit, weil man die Dirne zwar als anständigen Menschen schätzen und schätzbar machen, aber nicht als hehres Frauenideal sentimentalisch feiern kann. Diese Sentimentalität hat das Drama längst aufgefressen. Als Theaterstück wird es in Deutschland existieren, solange es Gastspiele ausländischer Virtuosinnen gibt. Als Operntext ist es nur ein Jahr jünger und doch um viele Jahre lebensfähiger. Die ungeheure Redseligkeit ist naturgemäß eingedämmt. In vier angenehm schlanken Akten wird kaum mehr getan und gesprochen, als nötig ist. Unnötig ist nur das Couplet von dem Reiz, den

das heimatliche Land auf den guten Armand haben sollte und nicht hat. Hier weist auch die Musik — zeugts nicht von Verdis spezifischem Dramatikertemperament? — den ärgsten Schönheitsfleck. Im übrigen will ich den Kritikern, die nicht bloß musikalisch, sondern Musiker sind, keineswegs ins Handwerk pfuschen. Sie werden mich überdies nur bedauern, daß ich den frühen Verdi in seiner Art nicht geringer achte als den späten. Mag sein, daß es für Wagners Sieg erforderlich war, Verdis Wirkungen mit allen Mitteln zu bekämpfen. Aber heute, wo dieser Sieg nicht mehr gefährdet ist, was kann uns da hindern, einen Reichtum zu bestaunen, der in vierundzwanzig Monaten „Rigoletto", den „Troubadour" und „La Traviata" hergab?! Mit etwas wie Ehrfurcht auf einen Bühnenbeherrscher zu blicken, den die Einsicht in Wagners Überlegenheit für sechzehn Jahre verstummen machte. Der in diesen Jahren lernte und lernte und als Früchte eines so seltenen Fleißes nichts geringeres als den „Othello" und das Wunderwerk „Falstaff" erntete. Ich weiß, was dem „Falstaff" selbst dann seinen Wert und seine Wichtigkeit geben würde, wenn er nicht die Arbeit eines Achtzigjährigen wäre. Aber ich weiß auch, was neben seiner geistigen Feinheit, seiner echten und tiefen Wesensaristokratie der ungezügelte Naturalismus, das ursprüngliche Plebejertum, die unwählerische Schlagfertigkeit der Jugendopern bedeuten. Ich habe in vier aufeinanderfolgenden Monaten den „Rigoletto" in Berlin, Wien, Neapel und Paris gesehen und in jeder neuen Spiegelung neue köstliche Belege für die blühende Erfindungskraft, die originale Phantasie des Meisters von Busseto entdeckt. Bei der „Traviata" würde das schwerer fallen. Ihr schwermütiger Reiz ist schneller erschöpft. Und doch kann auch sie immer wieder ergreifen, wenn nur ein paar Bedingungen erfüllt sind. Sie muß durchweg italienisch gesungen werden, weil die deutsche Übersetzung unerträglich klingt. Der alte Germont muß wenig Stimme und viel Geschmack haben, damit er sich nicht nur verpflichtet fühlt, sondern gezwungen ist, über seinen Schmachtfetzen so schnell wie möglich hinwegzukommen. Sein Sohn muß passabel, und Violetta muß eine Persönlichkeit sein, die jede musikalisch leere Stelle durch Schauspielkunst, jede schauspielerisch leere Stelle durch Gesangskunst ausfüllen kann. Es war das Glück der Vorstellung, die ich in der Koebkeschen Sommeroper bei Kroll sah, daß alle

diese Bedingungen erfüllt waren, und es war ihr Glanz und ihre Größe, daß Violetta Lilli Lehmann hieß.

Ich kannte die Lehmann als Fidelio, Norma und Donna Anna und kannte als Violetta die Prevosti. Der Deutschen glaubte ich unerreichbar, worin ich die Italienerin unerreichbar glaubte. Wenn Schauspielkunst lediglich darin besteht, daß die Fignr des Dichters nachgeschaffen wird, so ist die Prevosti Siegerin. Wenn aber auch das Schauspielkunst ist, daß ein einzigartiges Exemplar der Menschheit dichterische Wesen selbstherrlich umschafft nach seinem Bilde, so fällt mir die Wahl schwer, oder auch nicht. Mein Kopf räumt ein, daß es etwas ist, daß es viel ist, die Kameliendame des Dumas innerlich und äußerlich zu erschöpfen; aber mein Herz zieht mich zu der Lehmann, die nicht den geringsten Ansatz dazu macht. Es ist wie mit der Marguerite Gautier der Sarah und der Duse. Sarah ist ja auch nicht, wie kleine französische Schauspielerinnen, einfach eine Kokotte, die an der Schwindsucht stirbt. Sie läßt uns, wie die Prevosti, ihr Gewerbe nicht vergessen; aber was sie tötet, ist das taedium vitae, der Überdruß gerade an diesem Gewerbe, an diesem Leben. Damit ist gewiß die Gestalt bereits auf ein höheres Niveau gehoben. Die Duse und die Lehmann nun lassen alles vergessen, was an ihr Gewerbe erinnern könnte. Jene ist das liebende Weib an sich, diese ist eine Königin. Nicht bloß eine cortigiana, nicht bloß nobilissimum Lutetiae scortum — eine Königin. Eine Würde, eine Höhe entfernet die Vertraulichkeit. Ihre Gefühlsäußerungen sind lapidar. Die Rolle bietet in jeder Szene Gelegenheit, die intimste Psychologie, die subtilste Charakterzeichnung zu erweisen. Wie Marguerite oder Violetta noch ganz in ihrem Hofstaat aufgeht; wie die Liebe zu Armand erwacht und auf einmal eine reine Natur unter der Kruste von Schmutz hervorbricht; wie sie sich dagegen aufbäumt, dem Geliebten zu entsagen und sich ihm gar verächtlich zu machen; wie sie ihm den entscheidenden Brief schreibt; wie Armand ihr das Geld vor die Füße wirft und sie (je nach Geschmack und Temperament) dazu seufzt oder schreit; wie sie auf dem Krankenbett die Meldung von Armands Ankunft nicht finden kann und verzweifelt unter allen Kissen sucht; wie sie im Spiegel oder an den abgezehrten Händen ihren Zustand erkennt; wie sie Armand empfängt, und wie sie stirbt — das ist eine Kette von

Effekten, an denen jeder Gast seine besondere Virtuosität im Komödiespielen oder in der Menschendarstellung zeigen kann. Das Sterben: Sarah steht auf, macht eine halbe Drehung um sich selbst und fällt der Länge nach hin; die Prevosti gibt vollendet eine furchtbare Agonie; die Duse haucht den Namen des Geliebten, birgt den Kopf an seiner Brust, läßt erst die eine, dann die andre Hand von seiner Schulter fallen und ist entschlafen. Das alles habe ich vor Jahren gesehen, und es ist im Gedächtnis geblieben, weil der Sinn dieser Leistungen zum mehr oder minder großen Teil in diesen Dingen bestand. Die Duse räuspert sich und schließt das Fenster — man weiß, daß sie krank ist. Wie Lilli Lehmanns Violetta stirbt, könnte ich heute, nach drei Tagen, nicht mehr sagen. Nur daß ich es auch unmittelbar nach, ja während der Vorstellung nicht hätte sagen können. Man achtet nicht darauf. Es gibt keine Krankheitssymptome, es gibt keine Einzelheiten. Es gibt eine leuchtende Einheit, die auf eine unbeschreibliche Art in die Sphäre klassischer Ruhe und Abgeklärtheit gerückt ist. Diese Einheit umschließt alles und läutert es zugleich: Güte, Leidenschaft, Ergebenheit, Schmerz und Scham und Freude und Ekstase. Wenn ich aber nicht bloß andächtig schwärmen, sondern beantworten soll, wie es möglich ist, daß eine Frau von über sechzig Jahren, die nichts versucht, ihr Alter zu verbergen, auf der Bühne in die Herzenswirren einer Dreiundzwanzigjährigen verstrickt werden, heiß begehren und heißer begehrt werden kann, ohne Widerwillen zu erregen, wie es möglich ist, daß sie, im Gegenteil, hebt und beflügelt und berückt, dann wollen freilich alle technischen und selbst künstlerischen Erklärungen nicht zureichen. Gewiß, ich kann sagen, daß die Bühnensicherheit dieser Frau nicht mehr eine condito sine qua non, sondern Qualität, künstlerische Eigenschaft, Vorzug und Tugend ist; daß ihren Gang und jede ihrer Bewegungen die Grazien gesegnet haben; daß ihr Lächeln einen überirdischen Schimmer hat; daß der Klang ihrer Stimme wie Sphärenmusik und die Kunst ihrer Stimme anbetungswürdig ist. Gewiß, das alles kann ich sagen, und hätte damit doch nicht erklärt, was für immer der Erklärung spottet: Die ewige Jugend, die ewige Schönheit, den ewigen Zauber des Genies.

# Das wiener Theaterjahr

Betrachtet man es von hinten her, das heißt also aus der Öde des Juli, so ist „Die lustige Witwe" weitaus ihr bedeutendstes und bezeichnendstes Ereignis. Das Phänomen dieses beispiellosen Erfolges hat auch die sichersten Kenner in Verwirrung gestürzt. Ganz sattelfeste Historiker der letzten vierzig oder fünfzig Theaterjahre versichern, daß eine so hohe Zahl von Aufführungen in ununterbrochener Folge bei uns überhaupt noch nie erreicht worden ist. Es sei schlechthin unerklärlich. Denn alle Vorzüge dieser denkwürdigen Operette zugegeben, müsse man doch auch sagen, daß nicht nur in frühern schönern Tagen, sondern auch zu unsrer Zeit Gleichwertiges, ja Besseres in dieser Art geleistet worden sei. Die Konstellation war gut; das Publikum ausgehungert; in den andern Theatern nichts Rechtes zu sehen: aber alles das hat sich schon hunderte Male in gleichem oder ähnlichem Zusammentreffen wiederholt und doch nicht dieselbe Wirkung ergeben. Es ist eben unerklärlich.

Geht es uns was an? Gewiß. Denn wenn man so eine ganze Saison durch die hohen Werke der Kunst unermüdlich abgemessen, beklopft und behorcht hat, wenn man Monat um Monat Wahrheiten von möglichst garantierter Dauer aus dem erhitzten Gehirn gesponnen und das stolze Roß der Kritik mutig in das dickste Gestrüpp der ästhetischen Relativität geritten hat, dann könnte es doch ganz gesund und nicht unklug sein, einen Moment lang, so im Verschnaufen nur, vorsorglich umschauend zu fragen: Und wo bleibt das Publikum? Die guten Leute, für die ja die ganze Theaterkunst eigentlich da sein soll, wohin sind die inzwischen gelaufen? Nun, eben zur „Lustigen Witwe". Darin läge weiter nichts Deprimierendes; denn es ist, wie von den besten Kennern versichert wird, keineswegs gegen den guten Geschmack, an dieser Operette so viel Gefallen zu finden. Aber, wenn ich meine Wiener recht beurteile, so hat die Sache doch wieder ihre bedenkliche Pointe. Es kommt mir alles Ernstes so vor, als hätte sich hier eine spontane, nicht ganz bewußte, aber umso kräftiger betonte Demonstration ereignet. Eine Demonstration gegen alles Schwere und Ernste, gegen alles Harte und Tiefe auf unsern Bühnen. Ein unerwartet mächtiger Aufstand des schönen, alten, musikalisch angereizten wiener Leichtsinns, dem alles gefällt und der alles verträgt, nur keine Gedanken. Zwei Jahrzehnte lang hatte er sich von außen her Nachdenken und kompliziertes Empfinden und allerhand andre Widerwärtigkeiten diktieren lassen, hatte schon ganz schöne Fortschritte gemacht, den Naturalismus mit steifer Würde geschluckt, die heimischen, die nordischen und andre Psychologen mit respektvollem Kopfschütteln besehen, an allerlei Versuchen eines neuen Stils wie an exotischen Blumen gerochen, mit leicht gerümpfter Nase, aber doch ohne ungezogen herauszuniesen. Er hat noch immer den Berlinern in ehrlicher Begeisterung

zugejubelt und sich zuletzt noch von der geifernden Raserei maniakalischer Kritiker den Ruhm der Russen gläubig in die Ohren blasen lassen. Dies alles konnte der gute, schmiegsame, geschmackvolle und neugierige wiener Leichtsinn. Aber schließlich, so viel er auch jetzt kennen lernt und so viel er sich auch seit je gefallen ließ, nichts ist ihm lieber und nichts dünkt ihn schöner, als er selbst. Dasitzen, halb betäubt von einer sanften, weichen, leichten Musik, den Körper willenlos wiegen zu ein paar wohlbekannten Takten, die zu Hause eben auf dem Klavier, auf der Straße vielleicht vom Werkel gespielt worden sind, im gleichen Rhythmus sein mit den Hunderten ringsum, mit den bunten Menschen und schönen Stimmen dort oben, sich in der Minute des Gefühls genußfroh auflösen, sich in der kühlern Minute unbeschwert wiederfinden, schnell außer sich und schnell wieder bei sich, und nur nicht denken, nicht denken, nicht denken! — das ist doch eine Seligkeit, die diesem Volk kein Klassiker, kein Naturalist, kein Psycholog und kein Stilist, aber auch kein Musiker von ernsthafter und großer Gewalt geben kann. „Die lustige Witwe" konnte es. Man muß nur einmal — etwa im hohen heißen Juni noch — diese wunschlos verzückten Gesichter gesehen, muß nur gehört haben, wie an den beliebten Stellen plötzlich das ganze Haus im gemütlichsten Einverständnis leise, aber vernehmlich mitsang, um zu ermessen, wie weit, wie unendlich weit das Publikum auf den Wellen dieser hübschen, slavisch-wienerischen Musik von jeder normalen Theaterstimmung, und wäre sie noch so stark und warm, hinweg und in die Sphären des absoluten, rein animalischen Wohlbehagens getragen wurde. An die zweihundert Mal wurde diese Operette gespielt, ohne Unterbrechung. Keine vor ihr hat bei uns diese Ziffer erreicht. Aber keine kam noch in eine solche Zeit musikalischer Dürre (auf ihrem eigenen Gebiet), keine in eine Epoche, da das Unbehagen und das Mißtrauen des wiener Geschmacks gegen das Schauspiel so gespannt und so allgemein gewesen wäre, keine in die Brutwärme einer so lechzenden Sehnsucht nach etwas angenehmem Neuen, worunter man sich aber doch nur das alte Angenehme vorstellte. Bis diese Sehnsucht zu einem so auffallenden Ausbruch angewachsen war, bis die lang verhaltene Stimmung gegen den neuen Geist und für den alten Genuß im Theater sich zur Kraft dieser ungewöhnlichen Demonstration gesteigert hatte, mußten erst ein paar tüchtige und brauchbare Werke dieser Art den Weg der gewöhnlichen Erfolge oder Mißerfolge gehen. Inzwischen hatte man sich Mut gemacht, sich auf seinen Willen besonnen; inzwischen war Lehar, der Slave, in vier oder fünf Operetten von Erfolg zu Erfolg steigend, aus einem interessanten Neuling „der" beglaubigte wiener Operettenkomponist geworden. Und nun war die Stimmung reif; nun ging alles hin und demonstrierte — an die zweihundert Mal ohne Unterbrechung — für die leichte süße alte Art des wiener Amüsements und gegen die Quälereien des neuen Geistes.

So erkläre ich mir das; es ist möglich, daß ich mich täusche, denn ich verstehe gar nichts von Musik oder von der Mache eines Librettos. Da könnte ich denn etwa irgend einen besondern Vorzug, der eine Erklärung enthielte, nicht begriffen haben. Aber vom Geschmack und der Stimmung der wiener Leute verstehe ich immerhin einiges. Und darum glaube ich, daß dieser Erfolg der „Lustigen Witwe" hauptsächlich eine Demonstration war; und glaube, daß diese Demonstration noch nicht ganz zu Ende ist, daß in der nächsten Zeit noch ein paar so „Lustige Witwen" kommen werden. Ist das zu beklagen? Kaum. Denn, lassen sich die Leute nur einmal von irgend einem Köder scharenweise ins Theater hineinlocken, so kommt das doch mehr oder weniger dem ganzen Betrieb zugute. Die Flauheit und Indolenz, unter der die Bühnen hier seit langem schwer leiden, ist endlich durchbrochen, und unmerklich reizt der plötzlich siegreich gewordene ältere Geschmack wohl auch den schüchternen neuern schärfer an. Denn wenn auch die alte, eingewurzelte Liebhaberei der Wiener noch so drängend, noch so stürmisch wieder aufsteht, sie kann doch das Neue, das uns die Zeit anbefiehlt und einprägt, nicht auslöschen oder entwurzeln. Vielleicht kommt sie sogar auf ihre Weise noch dazu, es zu fördern.

Anzeichen sind da. Wir haben einmal ein üppiges Wachstum an Volksstücken gehabt, breit, behaglich, nicht sehr gescheit, aber gesund und nicht ohne Grazie. Das Leben und die Tugenden des kleinen Bürgers waren darin. Nun ist aber das Leben des kleinen Bürgers ganz von Sorgen und Ärgernissen zersplittert, und seine Tugenden halten sich am liebsten bei den kreischenden Worten der Politik auf. Auf einmal stand das Volksstück da und fand sein Volk nicht mehr. Da ist es ihm denn, bald vorsichtig zögernd, bald hastig hinstolpernd, in die Politik hinein nachgegangen, und hat seine Sorgen und Ärgernisse am Wege mit aufgelesen. Die Volksstücke sind sozial geworden. Nicht mehr das Leben des kleinen Bürgers ist ihr Inhalt, sondern die Frage nach den Bedingungen seines Lebens, die Kritik der Mächte, die ihn halten oder bedrohen. Kirche und Justiz kommen natürlich dem Anfänger zunächst in den Griff. Wir haben jetzt sogar schon einen Spezialisten in antikirchlichen Sachen, den fleißigen Herrn Ohorn, der seinen „Brüdern von St. Bernhard" auch in dieser Saison ein gesinnungstüchtiges Tiradenstück nachgeschickt hat; der Titel ist mir nicht erinnerlich. Mit der Justiz wird man natürlich noch viel leichter fertig; da braucht es nicht einmal viel Fachkenntnis, sondern nur die nötige Rancune. Einer ärgert sich über einen der unzähligen Fälle, in denen unsre heutige Rechtspflege nun einmal nicht ausreicht, und macht ein Stück daraus. Ein Stück, in dem ausdrücklich gesagt wird, wie sehr sich der Autor über diesen Fall geärgert oder gekränkt hat, und wie innig er wünscht, daß es anders werde. „Das Recht" oder „Irdische Richter" heißen solche Stücke; meist genügt schon

der Titel, um den Inhalt anzuzeigen. Wir hatten eine ziemlich reiche Auslese davon in dieser Saison.

Es kommt natürlich auch vor, daß ein starkes Talent, ein tiefes Gefühl in dieser Welt sozialer Zerbröckelung und Feindseligkeit seine ewig menschlichen Motive findet. Rudolf Hawels „Heimkehr" ist von dieser Art. Ganz nachlässig geführt und oft in breite Episoden verloren, gibt es doch in der starken Anschaulichkeit seiner Figuren und in der ruhigen, bei aller Tragik fast heitern Objektivität der Haltung ein umso stärkeres Gefühl von dem unaufhaltsamen und unheilbaren Jammer seiner kleinen Leute. Viel tiefer noch, als in die Mitte der bürgerlichen Welt, hinunter zu den Grundlagen menschlichen Beisammenseins taucht Großmann mit seinem „Vogel im Käfig". Bitterkeit, die er verspüren läßt, gilt dem bornierten Mißverstehen, das unser Leben von Mensch zu Mensch so unerträglich macht; und nur insoferne er dieses tötlich gewissenlose Aneinandervorbeisehen an einigen auffallenden Typen innerhalb und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft ins lebendige Beispiel bringt, ist sein Stück den sozialen Dramen zuzurechnen. Über seinen Wert ist hier schon geschrieben worden; ich mußte es nur in dieser Reihe, als eines der ungewöhnlichsten und gefühlskräftigsten, besonders anführen.

Neben den „Sozialen" und von ihnen kaum deutlich getrennt, treiben die beflissenen Techniker der Milieus ihren geschickten Sport weiter. Es kommt vor, daß einer in einem bestimmten Lebenskreis ein paar Jahre oder Jahrzehnte zugebracht hat. Dann kann er ihn leicht mit seinen besondern Einzelheiten, die dem Publikum nicht recht geläufig, aber für ein paar Stunden lang immerhin interessant sind, hinzeichnen. Das wirkt, wie ein corporativer Besuch in einer Fabrik, in einer Verkehrszentrale oder auch in einer Ausstellung. Man sieht, wie andre Leute arbeiten und produzieren. Dazu eine kleine, leicht erotisch gefärbte Verwicklung, ein starker Konflikt, der irgendwie Dienst und Arbeit und Amt tangiert. Der Schluß ergibt sich ja zumeist von selbst. Einen Virtuosen dieser Gattung hat diese Saison ganz neu heraufgebracht: Eduard Wittenbauer, der mit seinem „Privatdozenten" und der „Filia hospitalis" als naiver Techniker von großer angeborener Fingerfertigkeit verblüfft hat. Dann gehört etwa noch Bendieners „Strecke" hierher, die den Raimund-Preis gewann, und ein paar ganz talentlose Versuche, die des Nennens nicht wert sind.

Auf diesen Wegen geht jetzt unser volkstümliches Theater seinen Weg. Zur guten alten Operette zurück oder in das sozial gebeizte, milieuhaft kolorierte bürgerliche Drama vorwärts. Versuche, die Massen für klassische Kunst oder für stilisierte Werke unsrer Zeit dauernd zu gewinnen, schlagen an den für Stil nicht beglaubigten Theatern (das sind also alle mit Ausnahme der Burg) fast durchaus fehl. Die

interessanten, verständigen und künstlerisch wertvollen Anstrengungen, die Richard Vallentin mit dem „Zerbrochenen Krug", mit „König Kandaules" mit den „Lustigen Weibern von Windsor" machte, blieben ohne kräftigen Erfolg. Nur in der „Trivialen Komödie" konnte er sich mit seinem glänzenden stilistischen Regie-Einfall der Zuschauermasse gleich so ins Einverständnis setzen, daß ihm der grotesken Unterhaltung zuliebe die artistische Laune verziehen wurde.

Die „Lustigen Weiber" waren übrigens nicht der einzige Versuch, shakespearische Lustigkeit für uns wieder lebendig zu machen. Suchte Vallentin hier die Kraft des englischen Rüpel-Stils für unser modernes deutsches Theater wieder zu erobern, so ging Jarno mit „Was Ihr wollt", bescheidener aber wirksamer, daran, die großen, wildgeformten Gefäße des britischen Humors mit dem Blut und Saft unvermischter wiener Komik zu füllen. Das gelang leidlich, das Hauptverdienst daran hatte Maran, über den ich ja schon früher gesprochen habe. Aber diese Aufführungen blieben doch immer nur Experiment, zweifellos aus dem starken Bedürfnis nach etwas ganz besonders Buntem und Lustigem hervorgegangen. Es zeigt sich aber, daß das Publikum — was fragt es nach Shakespeare — an der kostümierten Drolligkeit kein rechtes Behagen, nicht die ungebunden gemütliche Lust hat. Es fühlt sich distanziert. Das ist sicherlich eine Frage der schauspielerischen Kraft, die, wenn sie nur genügend groß ist, auch das Fernste nahe bringen kann. Aber es könnte, wenn mich nicht alles täuscht, auch durch sorgsame Gewöhnung der Zuschauer erzielt werden. Das heißt, wenn sich ein Leitender fände, dem an der Wiederbelebung des shakespearischen Lustspiels wirklich gelegen wäre . . . .

Wie das französische Salonstück verfällt und die englische Erziehungskomödie dafür heraufkommt, wie wir an guten Lustspielen und an psychologischen Dramen arm sind, wie uns am Schluß des Jahres Brahm mit seinen Ibsen- und Hauptmann-Abenden wie ein überreich Schenkender hochwillkommen war — das alles habe ich schon früher konstatiert und durchgesprochen. Wie sich, zwischen künstlerischen Taten und literarischen Versuchen, die kleine und kleinste Talentlosigkeit abzappelt, einen Moment ans Licht herauf steigt, wieder untergeht, als Individuum verschwindet und als Gattung ewig da ist — das brauche ich wohl nicht erst zu schildern und zu belegen. Das ist in jeder Stadt und in jeder Saison gleich. Durch die große, breite, scheinbar ungeordnete Masse der Erscheinungen drängt schließlich doch das Kräftigste und das Zeitgemäßeste hervor. Die Saison gebiert, was sie braucht, und verschlingt wieder, was der nächsten nicht mehr dienen kann. Und langsam, mit scharfem Blick und gutem Willen, kann man dann merken, daß in all dem Entstehen und Aufbewahren nnd Vernichten doch so etwas wie eine Entwicklung ihr Wesen hat. Willi Handl

# Wagners Werk

Aus dem unbegrenzten Seelengrund, woher alles Leben einheitlich ausgeht und wohin alles Leben einheitlich zurückkehrt, in dem die gesamte Tageswelt mit ihren Sonnen und fernsten Sternen spurlos verschwindet, stieg die Musik anfangs in phantastisch ausschwärmenden oder unsicher steifen Konturen herauf. Im Laufe der Jahrtausende trat sie, durch das Medium strengerer organischer Formen, immer deutlicher hervor bis zu jenem Punkt lichtvollster, klarster Erscheinung, wo sich, wie eine grüne Insel aus den Meeresfluten, die dramatische Handlung aus den Fluten des Wagnerschen Orchesters erhob. Da ward die Musik selbst dem körperlichen Auge sichtbare Gestalt: das Worttondrama! Umgekehrt heißt das: die dramatische Handlung ward selbst Musik. Denn die „Tat" Wagners bestand natürlich nicht in seiner freiern, reichern Harmonik und Kontrapunktik oder überhaupt in irgend einer technischen Errungenschaft, ebensowenig wie in Vernichtung der alten Opernform, sondern in der Eroberung der Form, in welcher sich das langsam vorbereitete Deutlichwerden der Musik endlich vollziehen konnte. Es war wie eine beruhigende Antwort auf die drängenden Fragen: warum? wozu? des unruhig nach Gewißheit suchenden Menschengeistes.

Eine Handlung, die selbst Musik ist, drückt also das Seelenvolle oder Musikalische der Menschheit aus, frei von aller Zeitrechnung, allen Zeitumständen, allen äußerlichen Geschehnissen der Geschichte und des Tages: das Reinmenschliche, wie Richard Wagner sagt. Damit ist das Wirkungsgebiet des Worttondramas im Gegensatz zum Wortdrama genau bestimmt: das Typische gegenüber dem Charakteristischen. Wird das Typische der Menschheit in dichterische Gestalten zusammengedrängt, so erscheinen diese leicht überlebensgroß, menschlich-unwirklich, wie gigantische Schatten unsers Körpers, durch eine vergrößernde Zauberlaterne an die Wand geworfen. Hier ist scheinbar eine Klippe, die selbst Wagner nicht immer zu umgehen vermochte. Wir werden verführt zu glauben, daß er, obwohl ihm die große Anteilnahme der Sinne an Bühnenvorgängen durchaus gegenwärtig war, dennoch die eigentümliche Funktion des Auges unterschätzte, das die zu kolossalen Typen aufgewachsenen Phantasiegestalten — der Nibelungen zum Beispiel — nicht mit ihrer realen Erscheinung auf der Bühne zu verschmelzen vermag und deshalb unserm stets regen Bewußtsein zuraunt: das sind nicht Menschen von unserm Blut, sondern Zwittergeschöpfe; die Welt, in der sie hausen, ist nicht unsre Erde, sondern ein ferner Zaubergarten lebensfremder Poesie. Doch da ertönt Musik: jubelnd, leidenschaftlich, begeistert, beruhigend, feierlich-prophetisch, entrückt . . . . . und mit einemmal beginnen jene Zwittergeschöpfe innen zu erglühen von rotem, heißem Lebensblut; ihre Gedanken, ihr Fühlen, ihr Geschick fluten überwältigend auf uns ein; die

Tiefe des Rheins wird singend lebendig, und seine Wogen ziehen melodisch dahin, das Feuer lodert in tausend klingenden Flammenzungen auf, der Wald rauscht tönend, und seine Vögel erhalten Sprache — da werden wir uns eines Tiefvertrauten, unsre täglichen Hoffnungen, Kämpfe, Sorgen Umfassenden, dennoch hoch Überragenden erschütternd bewußt. Ein Fest des Wiedererkennens aller Kinder der einen großen Mutter.

Deshalb ist es falsch, die Dichtung oder die Musik Wagners von irgend einem Standpunkt aus getrennt zu betrachten, um sie danach zu beurteilen. Das Worttondrama ist ein Volles, Ganzes; kein Mensch kann hier die Grenzlinie zwischen Dichtung und Musik ziehen, sowenig wie zwischen Körper und Seele, von denen eins Leben und Erscheinung des andern bedingt. Die Dichtung der Nibelungen? Gewiß, sie ist mit seltsamen Gestalten bevölkert aus dunkler mythischer Zeit; aber die wundervoll reale Macht der Musik beschwört alle Vergangenheit zur Gegenwart herauf. Denn so gewiß und intensiv Wagner ein Mensch unsrer Zeit war, so gewiß und deutlich enthält das ganze Werk der Nibelungen die Lebensströmungen unsrer Zeit: es ist die Tragödie des Kapitalismus. Im tiefern und eigentlichen Sinn sind die Nibelungen die Tragödie der Musik selbst oder der Seele: wer Augen und Ohren hat zum Lachen und Hören, der weiß, warum der Rhein am Ende über die Ufer tritt, während die Rheintöchter den wiedergewonnenen Ring jubelnd der Tiefe zurückbringen, und die auf trügerischen Verträgen erbaute Götterburg Walhalla in Flammen untergeht. Sic transit gloria mundi! Verrat an der uns einzig erhaltenden innern Lebenskraft und der dadurch unfehlbar einsetzende Untergang, Tragödie und Triumph der Musik; nie wurde das größer, ergreifender, ewiger gestaltet!

Jedoch die Bedeutung des Worttondramas ist hiermit noch nicht erschöpft. Da floß aus engverwandter geistiger Quelle, aus Schillers Schriften, Wagner etwas ganz Eigentümliches zu. Schiller hatte ein außerordentliches Verständnis für die Musik, und daher ließ er sie in spätern Werken bei großen dramatischen Stellen bedeutungsvoll einsetzen; er wußte, daß nur sie die letzten Geheimnisse aussprechen kann. So begegnen wir auch bei ihm schon der überraschenden Forderung: die Musik muß Gestalt werden! Ja, was ist die Einführung des lyrischen Chores in die „Braut von Messina“ anders als das dunkle Verlangen nach der musikalischen Gestalt, die er „das Poetische“ nennt? Schiller also sprach im Vorwort zur „Braut von Messina“ den Satz aus, der nur einer tiefen Ahnung von der ungeheuern Wirkungsmöglichkeit der Musik entspringen konnte, und dessen Sinn Richard Wagner in seine eigenen Kunstanschauungen hinübernahm: „Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen, und dieses

dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen." Diese Kunsttheorie praktisch durchführen kann das Wortdrama höchstens indirekt, weil es sich notwendigerweise zu einseitig an unsern Intellekt wenden muß. Nun ist freilich der Intellekt das Organ unsers Erkennens, allein er kann die Erkenntnis nur dann in die Tat umsetzen, wenn die Seele, das innerste Sein, es will. Und hierauf kommt es an! Denn um zu handeln, wie wir sollen, müssen wir zuvörderst sein, wie wir sollen. Zu einem edlen, großen Sein könnte uns das Worttondrama von allen andern am besten erziehen helfen, indem es (umgekehrt wie das Wortdrama) zuerst auf unsre Seele, alsdann auf unsern Intellekt und unsre Sinne klärend und gestaltungsmächtig einwirkt und so „eine Kraft in uns erweckt, übt und ausbildet", die uns zu Herren aller äußerlichen Bedingungen macht. Weltempfindung, Weltanschauung — man sieht die eigenartige Position des Worttondramas: ein lebendiger, stets sich erneuernder, seelischer Mittelpunkt unsres Lebens, von dem aus die einheitlich gestaltende Kraft durch uns und das Leben der Gesamtheit strömt, wie die kreisenden Säfte eines Baumes, von der Wurzel aufsteigend, ihm die charakteristische, organische Gestalt im Ganzen und Einzelnen geben. Das ist auch der Sinn und die Bedeutung von Wagners größtem, umfassendsten Werk: Bayreuth, über dessen Pforten Schiller geschrieben haben könnte: „So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze". Daß Bayreuth bisher nur ein „schöner Abendtraum" blieb — ist das wirklich Wagners Schuld?

Ein Blick auf die gegenwärtigen Lebensverhältnisse und ihre Folgen wird jedem Einsichtigen zum Bewußtsein bringen, daß wir aus dem Chaos heraus müssen, daß es sich für die Menschen durchaus und ausschließlich darum handelt, sich zusammenzuraffen und mit Besonnenheit an die Schaffung einer höhern, wahrhaftigen Kultur zu gehen. Soll uns das Worttondrama als mächtigster Bundesgenosse dabei helfen, so müssen wir ihm das Recht einer bedeutungsvollen, weiten Wirksamkeit auf unser Leben einräumen. Im laufenden Repertoire unsrer Hofoperntheater wäre natürlich kein Platz für dergleichen. Die Orte der Verkündung und Aufnahme weitester, edelster Menschlichkeit müßten eigene, abgeschlossene Bereiche bilden, geistige Kulturzentren im Stil von Bayreuth, wo uns durch die lebendigen, reinen Wirkungen der großen Kunst endlich ein „heiliges Ja-sagen" gelehrt werden würde. Das ist das letzte Ende, der höchste Gipfel, die eigentliche Wesenserfüllung des Worttondramas.

Daß es Leute gibt, welche über die der musikalischen Bühnenkunst hier zugemutete Tätigkeit lachen, weil sie sich infolge ihrer Erziehung keinen „Begriff" davon machen können, beirrt mich nicht im geringsten. Diese Leute machen sich gewöhnlich nur dann einen Begriff von einer Sache, wenn sie schon da ist. Berechtigt ist der Einwand jemandes: daß Wagners Werk nie und nimmer einen erzieherischen Einfluß über ihn gewinnen könne, weil ihm das auffangende, natürliche Organ fehlt. Ihn überzeugen wollen, hieße: das Unmögliche möglich machen wollen. Indes, liegt das Worttondrama, liegt Bayreuth ganz und gar nur im Namen Wagner beschlossen? Nein! Wagners Werk ist nur ein Wegweiser, ein Beispiel. Ein neuer Genius mag kommen, dieses Beispiel auf überraschende, lichte, allbezwingende Art zu erfüllen. Große Naturen sind wie eine weite, blühende Ebene, die uns einladet, vorwärts zu schreiten. Es ist gefährlich und töricht, sich nur auf einen einzigen erlauchten Namen einzuschwören, anstatt dem mächtigen Lebenszuge zu folgen, der ungezählte „Bayreuths" mit sich trägt. Die wahren, ewig jungen Menschen sind die großen Gläubigen. In diesem Sinne dem kommenden Genius den Weg zu bereiten, sollte das Tageswerk aller an der musikalischen Bühne bauenden Hände sein: denn der Genius kommt, wenn aufrichtige Sehnsucht und Hoffnung ihn herbeirufen!

Georg Gräner

# Szene und Szenenwechsel

Das heutige Bühnenbild besteht für den Zuschauer in einem durch einen Wandausschnitt begrenzten Raum, dessen starre Einförmigkeit in der Begrenzung man heute dadurch zu brechen gesucht hat, daß man den obern Abschluß (teilweise auch die seitlichen Abschlüsse der Prosceniumwände) in einem gewissen Grade beweglich machte. Dadurch wird es möglich, das Format der Bühnenöffnung etwas zu variieren, es niedriger oder höher zu machen. Wirklich schöne Effekte, wie sie das hohe Format des Bühnenbildes ergibt, das z. B. Gordon Craig bevorzugt, sind aber heute aus dem Grunde nicht erreichbar, weil eine zu hohe Bühnenöffnung den Zuschauern von den ersten bis in die mittlern Parkettreihen hinein unvermeidlich den Einblick in den Schnürboden freigeben würde.

Ist die ewige Gleichförmigkeit der Bühnenöffnung schon etwas sehr Lästiges und künstlerisch Behinderndes, so ist bei unsrer jetzigen Bühne doch die geringe räumliche Wandlungs- und Ausnutzungsfähigkeit das Schlimmste. Szenische Veränderungeu, vorzüglich wenn sie schnell vonstatten gehen sollen, erfordern die Inanspruchnahme eines so raffinierten

und gewaltigen technischen Apparats, daß man den Gedanken, in dieser Richtung Fortschritte zu machen, beinahe schon aufgegeben hat. Man glaubt, zu primitivern Zuständen zurückgreifen zu müssen, um dieses Übels Herr zu werden. Eine Zeitlang schien es zwar, als ob die „Drehbühne" allen berechtigten Ansprüchen genügen könnte, die Drehbühne, die ja die Möglichkeit gibt, in unglaublich kurzer Zeit und ohne jede besondere Mühe auch die schwierigsten szenischen Wechsel herbeizuführen. Es hat sich aber erwiesen, daß gerade die Drehbühne eine viel größere Einförmigkeit zeitigt (trotz der Abwechslung, die sie zu bieten scheint) als die gewöhnliche Bühne. Ein Szenenwechsel auf der gewöhnlichen Bühne erfordert zwar verhältnismäßig viel Zeit, Geistesgegenwart und Arbeitsaufwand (weil er während der Vorstellungspausen vonstatten gehen muß und zwar prestissimo), er ist aber wenigstens unbegrenzt in bezug auf die Ausnutzung des Raums. Man kann die Szenerie gerade, schief, rund, tief, breit aufbauen, kurz, ganz so, wie es einem paßt. Diese Möglichkeit bietet die Drehbühne nicht, im Gegenteil, sie vernichtet diese Möglichkeit. Die Ersparnis an Zeit, Arbeitsleistung und Aufmerksamkeit, die das Aufbauen der Szenerie auf der Drehbühne herbeiführt (der Aufbau geschieht ja meist schon vor der Aufführung oder während dieser), wird bei weitem wett gemacht durch die Gleichmäßigkeit der engen Möglichkeiten, welche der Raumgestaltung auf der Drehbühne aufgezwungen wird. Auf der Drehbühne muß die Szene stets auf den Kreisausschnitt gesetzt werden, der eben vor der Bühnenöffnung liegt. Natürlich verengt sich dieser Kreisausschnitt nach der Mitte der Drehbühne, so daß jedes Bühnenbild den gleichen und in seiner fortwährenden Wiederkehr ermüdenden Anblick bietet: einen Raum oder eine Szenerie, die vorn nach dem Zuschauer hin ihre breiteste Seite hat und sich nach hinten gleichmäßig verengt, so daß von selbst der Mittelpunkt des Bühnenbildes auch immer zum hervorgehobenen „betonten" Hauptschauplatz der Handlung wird. Dazu kommt, daß die Drehbühne dadurch, daß sich auf ihr gewöhnlich sechs derartige Szenerien aufbauen lassen, einen verhängnisvollen Einfluß auf die dramaturgische Bearbeitung der aufzuführenden Stücke auszuüben pflegt. Sechs Szenerien sind da und müssen ausreichen; oder, wenn die Beschränkung nicht so zwingend ist, müssen doch immer die wenigen Möglichkeiten, welche die Drehbühne in der szenischen Anordnung bietet, ausschlaggebend in Betracht gezogen werden. So wächst sich die Drehbühne für das Stück zu einem Prokrustesbett aus und für den Regisseur zu einer gefährlichen Schablone, die seine Raumphantasie verkümmern lassen muß. Diese Übelstände lassen die Drehbühne denn auch für eine wirkliche Reformation der Szene nicht mehr in Betracht kommen. Sie kann ja stellenweise den Szeneriewechsel sehr flüssig gestalten. Man darf sich aber, um ihre Nachteile zu vermeiden, in keiner Weise an sie binden

müssen. Eigentliche Vorteile bietet sie nur der „Illusionsbühne", der sie die Möglichkeit gibt, plastische Versatzstücke an Stelle gemalter Kulissen in reichem Maße zu verwenden.

Diese Erfahrungen haben, wie gesagt, unsre Bühnenreformatoren veranlaßt, zurückzugreifen, in dem Glauben, daß die Szene wandlungsfähiger zu machen sei durch die Aufnahme einer dreiteiligen Bühne. Sie rekonstruieren damit die Shakespearebühne. Es ist auch nicht zu leugnen, daß durch diese Vervielfältigung des Schauplatzes die Möglichkeit des Szenenwechsels sich sehr vereinfacht und vervielfältigt. Dennoch sind gegen drei hintereinander liegende Szenen, die schematisch je nach den technischen Anforderungen der gerade notwendigen Szenerie benutzt werden sollen, die schwerwiegendsten künstlerischen Einwände zu erheben. Die Raumausnutzung wird auch hier an eine gewisse Schablone gebunden; zudem ist es absolut nicht gleichgültig, ob eine Szene ganz im Vordergrund, im Mittelgrund oder im Hintergrund der Bühne gespielt wird. Das Spiel im Hintergrund, Mittelgrund oder Vordergrund ist in seiner Wirkung auf den Zuschauer grundverschieden. Die psychische Wirkung der Entfernung oder Näherung des Spieles dem Zuschauer gegenüber ist so unterschiedlich und deshalb so unentbehrlich, daß sie für jede Szene dem Regisseur und den Darstellern zur Verfügung stehen muß. Je intensiver und intimer die Wirkung des jeweiligen szenischen Ausdrucks sein soll, desto näher muß der Darsteller dem Zuschauer gerückt werden. Wenn wir in das Innere der handelnden Personen Einblicke tun sollen, muß die Entfernung zwischen uns und ihnen auf ein Minimum reduziert werden, während nüchterne Vorgänge und bloße Handlungen, Aufzüge, Tumulte, Bewegungen, kurz, alles das, was sich mehr für das Auge des Zuschauers geltend macht, in den Hintergrund der Bühne verlegt werden muß. Das Auge verlangt „Distanzen". Man sieht schon, daß mit der geschickten Ausdehnung oder Verringerung der Entfernungen zwischen Spieler und Publikum ein eminentes Ausdruckssteigerungsmittel für den Bühnenkünstler gegeben ist, dessen er sich nicht berauben lassen darf, wenn er eine Szene ihrem Ausdrucksgehalt nach vollständig ausschöpfen will und das ganze Dichtwerk in künstlerisch aufgebauter Steigerung und fein berechneter Nuancierung bis zu seinem Höhepunkt entwickeln soll. Der Regisseur muß absolut freie Hand haben, das Spiel dahin zu verlegen, wo er es dem Ausdruck gemäß haben muß. Aus diesem Grunde scheint auch die in drei Szenen geteilte Bühne eine schwere Beeinträchtigung möglicher Differenzierungen und die Festlegung eines Schemas zu sein, das in seiner rein technischen Begründung und äußerlichen Begrenzung absolut unkünstlerisch ist. Die Bühne muß eine Einheit sein, ungeteilt und ohne bestimmte a priori-Begrenzungen in ihrer Benutzung. Die Experimente, welche man mit der dreiteiligen und der Shakespearebühne gemacht hat, haben denn auch bisher kein befriedigendes Resultat gehabt.

Das kommt auch hauptsächlich daher, daß die dreiteilige Bühne vom heutigen „Illusionstheater“ wegführt und die Entstehung der „Illusion“ erschwert, ja unmöglich macht. Wir kommen mit der dreiteiligen Bühne eben auf primitivere Aufführungsformen zurück, die uns deshalb nicht befriedigen, weil sie weder zu einem überzeugenden Stil führen, noch die Aufgaben der heute herrschenden „Illusionsbühne“ erfüllen können. Manchem mag zwar die primitivere Form der ganzen Szenenführung, welche durch Benutzung der dreiteiligen Bühne erzwungen wird, als eine Art Stil erscheinen; das ist aber eine Täuschung. Rückkehr zu frühern Entwicklungsformen mag leicht wie eine Vereinfachung und Stilisierung aussehen, ist es aber keineswegs. Hauptsächlich wirkt wohl hier die Tatsache irreführend, daß sich die dreiteilige Bühne für Aufführungen Shakespeares, der ja für eine derartig gestaltete Bühne schrieb, sehr zu eignen scheint. Scheint; denn daß eine wirklich historisch „echte“ Shakespeare-Aufführung uns irgendwie befriedigen würde, ist ganz ausgeschlossen. Wir können unsre Phantasie, unsern Geschmack und unsre Kritik nicht mehr auf das Bildungsniveau und die Anschauungsweise des Publikums von damals herunterschrauben. Für moderne Stücke, selbst für unsre Klassiker schon, würde die Shakespearebühne aber eine willkürliche äußerliche Inszenierungsschablone bedeuten, nach der man den aufzuführenden Stücken Gewalt antun müßte.

Zu einer reichern Ausgestaltung der Szene, zu größern Möglichkeiten der Raumbenutzung, zu leichterer Beweglichkeit des Szenenwechsels und zu der dringend nötigen Freiheit in Benutzung all dieser Faktoren wird man erst gelangen können, wenn man sich von der „Illusionsbühne“ und der Illusion der Unersetzlichkeit dieser vollständig befreit hat. Damit wird die Reform des Proszeniumsausschnittes („Guckkastenbühne“) Hand in Hand gehen müssen. Durch Herstellung der engen Verbindung zwischen Zuschauerraum und Bühne wird sich schließlich von selbst die Gelegenheit bieten, in all diesen Fragen zu befriedigenden Resultaten zu gelangen.

William Wauer

---

Ein Kapitel aus der Broschüre: Der Kunst eine Gasse! Kritische Beiträge zur Theaterreform. Berlin, Hermann Seemann Nachfolger.

---

Auch das tiefste, geistreichste Wort, was der Mensch spricht, verweht und verliert, nachdem es die fremde Seele befruchtet hat (oder auch, rückwirkend, die eigene) seine Bedeutung durch ein erzeugtes zweites oder drittes, nur er selbst dauert und bleibt. Ein gemeiner Gedanke, möchte man sagen. Allerdings, aber ich wollte, er würde noch etwas gemeiner, er fände auch im Gebiet der Kunst Anwendung, dann würde man erkennen, daß im Dramatischen selbst die schönsten und gewichtigsten Reden, wie man sie bei Schiller auf jeder Seite findet, niemals für Charaktere entschädigen können.

Hebbel

# Rundschau

## Ein Ruf nach Hilfe

Wenn nicht in zwölfter Stunde Hilfe kommt, scheint es fast, als ob ein von vielen Seiten anerkannter Schriftsteller den Weg so vieler deutscher Dichter gehen müßte: Den Weg des Elends.

Seit drei Monaten liegt Franz Schamann vom Schlag gerührt darnieder. Und als sein Zustand sich kaum etwas gebessert zu haben schien, warf ihn ein Blutsturz wieder aufs Krankenlager. Zu dem pocht die Not an seiner Tür.

An alle jene, welche an dem Streben eines ernsten Mannes Anteil nehmen, wenden sich die Unterzeichneten.

Vielleicht trägt mancher dazu bei, dem Kranken die Mittel zu beschaffen, deren er zu seiner Genesung bedarf.

Franz Adamus. Hermann Bahr.
Ludwig Bauer. Stefan Großmann.
Karl Schönherr. Arthur Schnitzler.
Siegfried Trebitsch.

Die Redaktion der Schaubühne — die ein einaktiges Drama von Franz Schamann zum Abdruck erworben hat — ist bereit, Gaben für den Hilfebedürftigen entgegenzunehmen und sie ihm zu übermitteln.

---

## Neue Theaterkultur

So heißt das dritte Heft der „Flugblätter für künstlerische Kultur“ (Strecker & Schröder, Stuttgart). Zunächst spricht Karl Moritz vom „modernen Theaterbau“. Für die äußere Erscheinung der Theater findet er es am wichtigsten, „die Haupträume nach außen zur Geltung zu bringen“, und führt als sein Ideal Sempers dresdner Hoftheater an. Er vergißt nur hinzuzufügen, daß ein Theater trotz der Gliederung den Eindruck eines einheitlichen Ganzen machen muß, wie es Semper in der Tat erreicht hat. Wie schwer dies aber bei Moritzens Prinzip ist, das zeigen am besten die abgebildeten Theater von ihm selbst, die durchweg als aneinandergeklebte Einzelbauten erscheinen. Über seinen Reformzuschauerraum kann man nicht mit ihm rechten, da er berücksichtigen zu müssen glaubt, daß das Publikum im Theater nicht nur Kunstgenuß sucht, und daß die Aufführungen selten geeignet sind, die volle Aufmerksamkeit der Zuschauer zu fesseln.

Es folgt ein höchst überflüssiges „Vademekum zur Theaterreform“ von Herbert Eulenberg, das leider nicht von dem Dramatiker, sondern von dem düsseldorfer Dramaturgen geschrieben ist und in den Gemeinplätzen gipfelt, daß jedes Theater ein Repertoire und für jeden Dichter einen eigenen Stil haben müsse.

Den letzten Aufsatz hat Felix Poppenberg geschrieben, über die „neue Szene“, und damit dem ganzen Heft seinen Wert gegeben. Er will nicht Kritik üben, sondern „die Erinnerung an szenische Erlebnisse wieder erwecken“. So sagt er zwar Fachleuten nichts Neues, bereitet ihnen aber durch seine unendlich feine Schilderung einen ungetrübten Genuß. Dem großen Theaterpublikum wird er hoffentlich vielfach die Augen öffnen über die Ziele der modernen Regiekunst. Ganz besonders betont er, dankenswerter Weise, daß Max Reinhardt lediglich einen der vielen Wege eingeschlagen hat, die zu diesem Ziele führen, daß er im ständigen Vorwärtsschreiten begriffen ist und nicht etwa schon von einem erreichten Höhepunkt aus arbeitet. Poppenbergs Arbeit ist im schönsten Sinne des Wortes ein Flugblatt für künstlerische Kultur. G. A.

---

### Das „Repertoire" des Bühnenkünstlers

Nicht nur jedes Theater, sondern jeder Bühnenkünstler hat ein „Repertoire" — so nennt man das Verzeichnis der von ihm gespielten Rollen, das schon die Theateragentur bei der Offerte mit Bild und Auskünften dem Theaterdirektor einreicht, und das nach Abschluß des Engagements „als Bestandteil des Vertrages", wie es in dem von beiden Teilen unterschriebenen Formular heißt, zu den Akten genommen wird. Als solcher Bestandteil des Vertrages schließt das Dokument mancherlei Verpflichtungen für den Darsteller in sich. Er muß jede darauf verzeichnete Rolle spielen und, wenn es nottut, in kürzester, kontraktlich bestimmter Zeit spielen. Er muß dem Theaterdirektor die Auswahl der Gast- und Antrittsrollen, die im Fachgebiet liegen, überlassen, die entsprechende moderne Garderobe und für das klassische Repertoire Schuhwerk und Trikots besitzen usw. Doch ebenso, wie er auch jede andre einschlägige Rolle aus diesem Fachkreise übernehmen muß, muß ihn der Theaterleiter in diesem Rollengebiet beschäftigen. Das Repertoire enthält die maßgebenden Anhaltspunkte für die Beschäftigung des Darstellers und für alle sich darüber erhebenden Streitigkeiten, die die Mehrzahl der Konflikte aus dem Engagementsverhältnis bilden, und gibt zu mannigfachen, vom praktischen wie vom juristischen Standpunkt interessanten Kontroversen Veranlassung. Die häufigste ergibt sich aus dem Fall, daß ein ehrgeiziger Darsteller Rollen, die er noch nicht gespielt hat, aufs Repertoire setzt, um auf diese Weise die Möglichkeit zu erhöhen, daß sie ihm einmal zugewiesen werden. Meines Erachtens kann darin keine Täuschung des Direktors erblickt werden, der sich ohnedies vorher irgendwie über die Qualifikation des Künstlers für das seiner harrende Rollengebiet zu vergewissern sucht. Diese Repertoirefrage ist übrigens, bei der Spezialisierung des Spielplans, in den großstädtischen Theaterbetrieben längst nicht mehr im gleichen Maße aktuell wie früher. In der Provinz aber, in der überhaupt die Tradition in theatralibus ein sehr zähes Leben führt, und in der auch der Unfug der ganz unkünstlerischen „Fach"-Bezeichnung noch lustig weiterblüht, wird auch dem Repertoire des Darstellers noch dieselbe Bedeutung beigemessen wie ehedem. Sch.

---

### Sommersensationen

Nach Ibsens Tode habe ich einen kurzen Nachruf geschrieben, dessen Schluß Huttens Ruf: „Es ist eine Lust zu leben!" sehr einfach dahin variierte, daß durch den Verlust des Dichters unsre Zeit ärmer geworden sei, und daß es nun eine Lust weniger bedeute, in ihr zu leben. Tags darauf erhielt ich von einem jungen Schriftsteller einen kleinen Nekrolog, dessen Schluß das Huttensche Wort genau so wendete. Ich bin auf die Leistung, das berühmte Zitat derartig gebraucht zu haben, keineswegs stolz, erfahre nachträglich von Bab, daß er seinen Nachruf auf Zola mit derselben Variante des Huttenschen Spruchs geschlossen hat, und kann die öffentlich angestellten Versuche des jungen Schriftstellers, sich diese Variante patentieren zu lassen, nur mitleidig belächeln.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne

26. Juli 1906

II. Jahrgang Nummer 30

# Bayreuth

## 1876—1906

### I

Bayreuth, als Begriff, als „Gedanke" genommen, ist heute noch ein Mißverständnis. Vor dreißig Jahren, als Wagner zum ersten Mal den „Ring" in Szene setzte, wars vielleicht ein noch größeres: nicht nur bei der Masse, der Bayreuth nichts andres bedeuten konnte als der einzige Ort, an dem es damals das Rheingold, die Walküre, Siegfried und die Götterdämmerung zu sehen gab. Auch beim Meister selbst. Die ungeheuern kulturellen Werte, die seine Festspieltat in sich trug, hat er selbst noch nicht übersehen, als er sein Theater erfand, und sie sind ihm erst transparent und leuchtend geworden, als er die weitschwingenden Wirkungen der von ihm entbundenen Kräfte während der schöpferischen Arbeit der Inszene und während und nach den Aufführungen zu ahnen begann. Auch für Richard Wagner war das Haus auf dem bayreuther Hügel zunächst ein Verständigungsmittel mit den Freunden seiner Kunst, und das einzige, das ihm, dem Verächter des Theaters, möglich geworden war: ein Mittel, sich und seine Werke, die bisher, entstellt und verstümmelt, zu äußerlicher, falsch verstandener, wirrer und oft geradezu sinnloser Wirkung gebracht worden waren, in ihrer reinen Gestalt mitzuteilen; ohne Kompromisse zu einer Welt sprechen zu können, die seinen Forderungen gegenüber bis jetzt taub geblieben war; ohne niedrige und erniedrigende Zugeständnisse seinen Traum zu verwirklichen und für sein hohes Geschenk das Echo tätiger Liebe von jenen zu verlangen, die sich gegen ihn und sein Werk gewehrt hatten und jetzt von ihm ergriffen werden mußten.

Für die Hörer von damals war Bayreuth natürlicherweise lange nicht das; und von dem, was es einer freilich noch immer nicht zu

zahlreichen Gemeinde verstehender Freunde jetzt bedeutet: den stärksten Sturmlauf gegen die Frivolität des modernen Theaters, die Rettung der Kunst aus dem Merkantilen ins Ideelle, das Symbol selbstloser künstlerischer Hingabe und die Reinigung und Aufrichtung des Kunstlebens — und vielleicht auch des öffentlichen —: von alledem hatte man damals keine Ahnung. Bayreuth war ein Spezialtheater für Wagnersche Werke. Nichts weiter. Und man wird sich gestehen müssen: heute ist es nicht viel anders. Selbst von jenen abgesehen, die nur Moden mitmachen wollen. Bestenfalls: man will den Parsifal überhaupt, den Tristan „authentisch" aufgeführt sehen. Ein unbestimmtes Gefühl des großen Erlebnisses, das Bayreuth zu schenken vermag, wird vielleicht jeder von dort mitnehmen; das Erlebnis für sich fruchtbar machen werden nur wenige. Seltsam, daß diese wenigen dann, unabhängig von einander, fast dieselben Worte finden, dieselbe Sprache sprechen, um ihre Erfahrung auszudrücken und andern lebendig zu machen: es ist derselbe Orden, dem sie alle angehören. Die andern aber haben nichts andres mitgemacht als eine „Mustervorstellung"; eine obendrein, die sich — und nicht immer zu ihrem Vorteil — von großstädtischen Vorstellungen unterscheidet. Sie werden nie begreifen, warum man den Holländer nicht ebensogut unter Mottl in München, den Tristan, der unter Mahler und mit Rollers Szenenbildern, künstlerisch gemessen, sicherlich auf bayreuther Höhe steht, in Wien hören kann. Wir begreifen, daß es sich in erster Linie nicht um eine Konkurrenz der Aufführungen, um ein hier besser oder dort schlechter handelt. Sondern um die Art des künstlerischen Zusammenwirkens. Sondern um die Art des Gebens und die Art des Empfangens.

Bayreuth, als „Gedanke" genommen, ist heute noch ein Mißverständnis.

Keiner hat diesen Gedanken in wundervollere Worte umgesetzt als der junge Nietzsche: „Um wenigstens sein größtes Werk vor diesen mißverständlichen Erfolgen und Beschimpfungen zu retten und es in seinem eigensten Rhythmus für alle Zeiten hinzustellen, erfand Wagner den Gedanken von Bayreuth. Im Gefolge jener Strömung der Gemüter (nach 1870) glaubte er auch auf der Seite derer, welchen er seinen kostbaren Besitz anvertrauen wollte, ein erhöhteres Gefühl von Pflicht erwachen zu sehen: aus dieser Doppelseitigkeit von Pflichten erwuchs das Ereignis, welches wie ein fremdartiger Sonnenglanz auf der letzten und nächsten Reihe von Jahren liegt: zum Heile einer fernen, einer nur möglichen, aber unbeweisbaren Zukunft ausgedacht, für die Gegenwart und die nur gegenwärtigen Menschen nicht viel mehr als ein Rätsel oder ein Greuel, für die wenigen, die an ihm helfen durften, ein Vorgenuß, ein Vorausleben der höchsten Art, durch welches sie weit über ihre Spanne Zeit sich beseligt, beseligend und fruchtbar wissen, für Wagner selbst eine Verfinsterung von Mühsal, Sorge, Nachdenken, Gram, ein

erneutes Wüten der feindseligen Elemente, aber alles überstrahlt von dem Sterne der selbstlosen Treue und, in diesem Lichte, zu einem unsäglichen Glücke umgewandelt."

Selbstlose Treue — das Wort klingt für manchen vielleicht zu pathetisch, zu salbungsvoll, zu himmelblau; aber tatsächlich wird man kein andres finden, das den Begriff und die Wirkungen von Bayreuth so restlos einschließt. Es drückt aus: hier wird Kunst geübt, ohne „Geschäfte machen" zu wollen; ein Werk, schon in seiner Anlage — damals wenigstens — einen Seitenblick auf Gewinn ausschließend, wird „im Vertrauen auf den deutschen Geist" geschaffen, von Künstlern aus reiner Begeisterung unter Verzicht auf „hohe Gagen" zur Erscheinung gebracht und von einer Zuhörerschaft genossen, die nicht im Vorbeigehen eine Theateraufführung „mitnimmt", sondern sich nur um dieses Werkes willen eingefunden hat, und dem dieser Genuß geschenkt wird: im wahren Sinne des Wortes, nach Wagners Idee wenigstens, der das Einheben von Eintrittspreisen aufgehoben wissen wollte — eine Idee freilich, die durch die Unbereitwilligkeit der Beteiligten gestört wurde, und die erst im Jahre 1913 durch den bis dahin auf die nötige Höhe gebrachten bayreuther Stipendienfonds in ihrer vollen, ganz im griechischen Sinn gefühlten Höhe erfüllt werden wird. Diese völlige Unterordnung unter einen großen Gedanken birgt all jene schöpferischen Kulturwerte, die seit den Griechen und der Renaissance verloren gegangen sind: das Bewußtsein der materiellen Zwecklosigkeit aller vornehmen Dinge; die Gemeinsamkeit in der Erfüllung einer künstlerischen Idee; die Erziehung des Volkes durch große Beispiele großer Kunst, fern von den gemeinen Unterhaltungsstätten des Alltags; das Gefühl vor allem, wahrhafte Kunsterlebnisse als seltene Feste zu feiern, die mit blos zerstreuenden Taleramüsements nichts zu tun haben und deren Sonntagslicht noch lange in dem Einerlei des täglichen Lebens nachfunkelt.

Rein praktisch gesprochen: keine Gage, kein Entree, kein Reingewinn. Man gibt und empfängt aus dem unegoistischen Gefühl künstlerischer Weihe. Leider: Die beiden ersten Forderungen konnten nicht eingehalten werden; es haben sich nicht genug Künstler, die auf Honorar verzichteten, und nicht genug Patronatherren gefunden, die das bayreuther Unternehmen für alle Zeiten fundiert hätten. Aber den Verzicht auf Gewinn haben Wagner und seine Erben aufrecht erhalten. Es muß immer wieder festgestellt werden, denn es ist lange noch nicht genug bekannt: die Familie Wagner hat nicht einen Pfennig Erträgnis aus den Festspielen. In den Jahren des Defizits haben Wagners Erben die nötige Summe zugeschossen, und sie haben in erträgnisreichen Jahren diese Summen nie zurückgezogen, sondern den Überschuß dem Festspielfonds zugewiesen. Deshalb ist es, vom künstlerischen Standpunkt ganz abgesehen, so töricht, wenn man der Frau Cosima Wagner Gewinnsucht vorwirft, weil sie —

auch nach 1913 — den Parsifal nicht an die Theater freigeben will. Täte sies jetzt, so flössen ihr bis 1913 Millionen an Tantiemen von allen Opernhäusern der Welt zu; bleibt der Parsifal in Bayreuth, so haben nur jene die Nutznießung, die einmal als Gratiszuhörer dem Stipendienfonds Reise und Eintritt und dem Festspielfonds den Glanz der Aufführung verdanken.

Das Wesentliche, das die bayreuther Vorstellungen von denen aller übrigen Theater scheidet, umfaßt auch den Grund, weshalb die Verschleppung des Parsifal auf ein Repertoiretheater eine pietätlose Barbarei wäre. Es liegt an der ganz besondern Stimmung der Werke, die erst dort zur Geltung kommt, an der ganz besondern Stimmung der mitwirkenden Künstler, an der ganz besondern Stimmung der Zuhörerschaft. Mit Wagners Worten: „Hier würde es den Künstlern zunächst von Nutzen sein, daß sie eine Zeitlang nur mit einer Aufgabe sich zu befassen hätten ... Der Erfolg dieser Zusammenfassung ihrer geistigen Kräfte auf einen Stil und eine Aufgabe allein ist nicht hoch genug anzuschlagen, wenn man erwägt, wie wenig Erfolg von solchem Studium unter den gewöhnlichen Verhältnissen zu erwarten wäre, wo z. B. derselbe Sänger, der abends zuvor in einer schlecht übersetzten neuern italienischen Oper sang, tags darauf den Wotan oder den Siegfried sich einüben soll." Weshalb auch die Leistungen derselben Sänger in den gleichen Rollen in Bayreuth und in der Großstadt überhaupt nicht zu vergleichen, manchmal kaum wiederzukennen sind. Und vom Zuhörer: „Statt daß er wie sonst, nach mühsam am Kontor, am Bureau, im Arbeitskabinet oder in sonst welcher Berufstätigkeit hingequältem Tage, des Abends die einseitig angespannten Geisteskräfte wie aus ihrem Krampfe loszulassen, nämlich sich zu zerstreuen sucht und deshalb, je nach Geschmack, eben oberflächliche Unterhaltung ihn wohltätig dünken muß, wird er diesmal sich am Tage zerstreuen, um nun bei eintretender Dämmerung sich zu sammeln. In seinem eigenen Begehren erfaßt, wird er willig folgen, und schnell wird ihm ein Verständnis aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich sein mußte."

Nichts stolzer an Wagners Erscheinung, als das sich selbst zugesprochene Recht, seine Hörer zu wählen und sein unentstelltes Werk all jenen vorzuenthalten, die es für unnötig halten, das gleiche zu tun, was sie zum Genuß der Schöpfungen bildender Kunst tun müssen: das Werk an der Stelle zu genießen, zu deren Schmuck es geschaffen ist. Nur lässige Gewöhnung, in einzelnen Fällen vielleicht auch die Entschädigung ungewöhnlich hochragender Interpretation, läßt uns vergessen, daß schon die Verpflanzung des Rings in unsre Opernhäuser ein Vandalismus ist. Aber immerhin: für den Ring erst wurde das Festspielhaus gebaut; Parsifal aber mit schärfster Erwägung eigens für diesen einzigartigen Raum, seine Akustik geschaffen — von der eben erwähnten unerläßlichen

bayreuther „Stimmung" gar nicht zu reden —; er ist diesem Bau eingepaßt wie ein Bild oder eine Skulptur. Wagners Wort könnte genügen: „In der Tat, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind, auf Theatern, wie den unsrigen, neben einem Opernrepertoire und vor einem Publikum wie dem unsrigen vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unsern Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen Schaustellungen der geweihtesten Mysterien auf denselben Brettern, auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen sehr berechtigten Einspruch erheben. Im ganz richtigen Gefühle hiervon betitelte ich den Parsifal ein „Bühnenweihfestspiel". So muß ich denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der Parsifal in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden; nie soll der Parsifal auf irgend einem Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden."

Eine Bestimmung, die, ganz abgesehen von ihrem entscheidend begründenden innerlichen Gehalt, einfach das selbstverständliche Recht des schaffenden Künstlers sein sollte. Daß man überhaupt dagegen kämpft, ist ein ernsteres Symptom, als es zunächst den Anschein hat. Bayreuth und seine Einzigart blieben bestehen, auch wenn der Parsifal anderswo zu sehen wäre; aber der Beweis wäre erbracht, daß die erziehliche Wirkung Bayreuths noch lange nicht so weite Kreise ergriffen hat, als äußere Zeichen glauben machen möchten. Diese erziehliche Wirkung liegt nicht nur in der Reformbewegung in der darstellenden Kunst, die vom Festspielhügel ausgegangen ist, und von deren paradigmatischen Ursachen ein nächstes Mal gesprochen werden soll. Sie liegt in der Eroberung der Werke von Gluck bis Beethoven, die — nicht zum wenigsten auch durch Wagners eigene divinatorische Interpretationskraft neugewonnen — mit bayreuthischer Weihe, fern von dem Schlendrian von einst, zum Tönen gebracht werden. In der Reife eines ernsten Geschmacks, der Ehrfurcht vor der Kunst gelernt hat und nicht mehr köstliche Schöpfungen zu Virtuosenhumbug verunstalten läßt. In dem Bewußtsein, daß — M. G. Conrad sagt es in einer prächtigen bayreuther Broschüre — die Kunst eine allerhöchste Kulturangelegenheit, eine Herzens- und Gewissenssache für den ernsten Menschen ist. Das alles ist von dem „Wagnerspezialtheater" ausgegangen. Eine neue Bühnenkunst, neue Interpretation hoher Musik, neuerwachtes künstlerisch-ethisches Gewissen. Und nebenbei, ganz nebenbei, das ideale Theater. Eines, neben dem jedes andre eben — Theater ist.

Richard Specht

# Theaterreform

Wenn die Theaterdirektoren feiern, haben die Theaterreformer zu tun. Das Papier hört nicht auf, geduldig zu sein, und wer in den Hundstagen solch eine Schrift liest, wird vielleicht erst im Herbst, nach einer guten Aufführung, die Prophezeihung des Reformators belächeln: daß ohne ihn unsre Bühnenkunst ganz verfallen werde. Unsereiner ist verdammt, schon heute zu lächeln — noch bevor die Brahm und Reinhardt von neuem bewiesen haben, daß sie nicht mit ein paar Federstrichen abzutun sind. Unsereiner darf nicht mit dem alten Wieland sagen: Ein Wahn, der mich beglückt, ist eine Wahrheit wert, die mich zu Boden drückt. Für unsereinen wäre es denn doch zu bequem, das niederdrückende Mißbehagen an Schäden, Mängeln und Auswüchsen zu verallgemeinern, das gesamte Theaterwesen der Gegenwart verderbt und verderblich zu nennen und von hohen Standpunkten aus in eine bessere Zukunft hinauszuträumen. Es klingt ja schön, wenn eine volle Stimme für notwendig erklärt, völlig von vorn anzufangen, von innen heraus ganz neu aufznbauen. Aber es klingt zu schön, als daß es wahr sein könnte. Notwendig ist, im Gegenteil, sich der schwungvollen Großzügigkeit möglichst zu enthalten, an Gegebenes anzuknüpfen und auch die kleinste Errungenschaft zu bewahren und weiterzureichen. Solange das nicht geschieht, so lange mit jedem jungen Jahr die Bühnenkunst neu erfunden, völlig von vorn angefangen wird, werden wir zu keinem Stil, zu keiner Tradition gelangen.

Nun werden mir meine Reformatoren sofort den einen Namen Richard Wagner entgegenrufen, werden mir die Stellen zeigen wollen, wo er solche Flickerei und Kleinbesserei mit seiner ganzen Verachtung bedenkt, und werden fragen, mit welchem Recht ich ihrer Jugend den innern Beruf zu der gleichen Führer- und Meisterschaft, zu einer ähnlichen Neuschöpfung wie Bayreuth abspreche. Da wäre es vielleicht nur ein persönliches Sentiment, wenn ich zwischen Wagners und ihrer Programmatik einen gewissen Wertunterschied in Inhalt und Stil geltend machte, von dem immerhin auf die propagierte Sache geschlossen werden darf. Es ist aber sicherlich ein sachliches Argument von entscheidender Triftigkeit, daß Wagner zuerst seine Tondramen geschaffen und dann ge-

trachtet hat, für ihre musikalisch-dramatische Aufführung einen wirklich deutschen, rein künstlerischen Stil, fern von Schlendrian und Schablone, zu bilden — während hier zunächst die Schale würdig gemacht werden soll, einen Kern zu bekleiden, von dem zu hoffen ist, daß er einmal da sein wird. Man kann nicht vorsorglicher sein, als es Gordon Craig in seiner „Kunst des Theaters" und William Wauer in seinen „Kritischen Beiträgen zur Theaterreform" ist. Und trotzdem hieße es ihren Fehler begehen, hieße es das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn man sich nicht bemühen wollte, in ihren Uebertreibungen und Verstiegenheiten das fruchtbare Körnchen Wahrheit zu suchen.

* * *

Von Gordon Craigs Mission hat uns neulich Isadora Duncan im Ton der unerschütterlich gläubigen Begeisterung gesprochen. Am Tage, bevor ich ihre Worte erhielt, lernte ich Craig zufällig kennen und hatte das Vergnügen, sein Atelier zu sehen und seine Lehre aus seinem eigenen Munde zu vernehmen. Der Typus des flammenden und doch englisch kühlen Fanatikers. Sein zweites Wort ist „absolut". Aber es ist dasjenige Wort, das er sich wird abgewöhnen müssen, wenn er ein großer Mann werden will. Die Entwürfe, die ringsum an den Wänden hängen, und die Skizzen, die das Büchlein schmücken, verraten einen vollendeten Dekorationsmaler. Dieser Ruhm genügt Craig nicht, oder richtiger, da seine leuchtende Sachlichkeit durch Eitelkeit nicht getrübt ist: diese Arbeit füllt ihn nicht aus. Er ist das, wovon Zettel der Weber die Karikatur ist. Der bittet, ihn auch den Löwen spielen zu lassen. Craig beginnt damit, den Irrtum zu erledigen, daß des Autors Angaben von irgend einem Nutzen für die Aufführung eines Dramas sein können. Ohne die unangetastete Alleinherrschaft des Regisseurs ist keine Einheit des Eindrucks zu erzielen. Der zweite, der sich blind zu unterwerfen hat, ist der Schauspieler. Er darf sich nicht bewegen und handeln, wie ihm Instinkt und Vernunft eingeben. Romeo muß uns in einer bestimmten Weise erscheinen, in einem bestimmten Licht, von einem bestimmten Punkt aus an uns vorübergehen. Sein Auge, seine Füße, sein ganzer Körper muß in der Stimmung des Stückes sein und nicht in Stimmung mit seinen eigenen Gedanken; denn

seine Gedanken, so schön sie auch sein mögen, passen vielleicht nicht mit dem Geist oder dem Muster zusammen, das so vorsichtig vom Regisseur ausgedacht ist. Der Regisseur soll also jede Bewegung desjenigen Menschen beherrschen, der den Romeo gibt, sogar wenn das ein guter Schauspieler ist, und je tüchtiger der Schauspieler ist, desto höher wird er an Intelligenz und an Geschmack stehen, und desto leichter wird er zu beherrschen sein.

Soviel Worte, soviel Irrtum und Lebensfremdheit. Unter zwanzig Vorstellungen, die man in Paris sieht, sind achtzehn von der schlagenden Vollendung, Geschlossenheit und Harmonie, die Craig ohne Zerstörung aller bisher geleisteten Arbeit und ohne seinen Idealregisseur für unerreichbar hält. Forscht man nach dem Ursprung so köstlich runder und einheitlicher Wirkung, so findet man die Mächte am Werk, die Craig gerade ausgeschaltet wissen will: bei den Klassikern die Überlieferung, bei den Modernen den Dichter und den Schauspieler. Der Dichter mag in vielen Fällen als Regisseur entbehrlich sein. Den Schauspieler zur Marionette, zum willenlosen Werkzeug machen zu wollen, bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als uns um den höchsten Wert und Reiz betrügen, den die Bühnenkunst zu vergeben hat. Wie würde sich der Romeo von Craigs Sehnsucht und Gnaden neben Kainzens Romeo ausnehmen? Und welcher Regisseur wäre imstande, den Schauspieler zur Shakespearehöhe emporzuziehen, der nicht auf ihr geboren ist? Ohne Übertreibung: Wer für Craigs Idealregisseur zu gebrauchen wäre, wäre für die Kunst verloren. Sein Material könnten höchstens Leute sein, die „als Schneider, Friseure, Ladendiener oder auch Kalkulatoren und Komptoiristen recht gut und tüchtig zu versorgen" wären. Wahrscheinlich hätte selbst Ferdinand Gregori für solche Aufopferung zu viel Blut. Richard Wagner hatte auch darin den Sinn seines Gesamtkunstwerks besser verstanden, daß er sich am allerwenigsten über den „eigentlichen wilden Komödianten und Musiker" beklagte. „Wo mir beim Theater noch etwas Tröstliches aufgestoßen war, hatte ich es unter diesen verlorenen Kindern unsrer modernen bürgerlichen Gesellschaft angetroffen: unter der stupidesten Leitung unsers Theaterwesens bis zur menschlichen Karikatur verwahrlost, war unter ihnen einzig mir wahres Talent und wirklicher Beruf zu der so wunderlich eigentümlichen theatralischen Kunst entgegengetreten. Diese waren nur zu dem

Bewußtsein der Würdigkeit ihrer Leistungen zu erheben, wozu es keiner andern Anleitung bedurfte, als sie zur Lösung einer würdigen Aufgabe auf den richtigen Fleck zu stellen, und das Rätsel ihrer Bestimmung, ihres so problematischen Daseins war gelöst. Und für diese, die ich wie Zigeuner durch das Chaos einer neuen bürgerlichen Weltordnung umherstreichen sah, wollte ich nun meine Fahne aufpflanzen." Craig sucht keine Zigeuner, er sucht Kastraten. Er wird sie in Hülle und Fülle finden und wird nicht verhindern können, daß ihr Gesang uns kraftlos und zahm klingt.

Mit der Unterdrückung des Dichters und des Schauspielers ist es also nichts. Glücklicher ist Craig da, wo er den Maler in sich sprechen läßt. Da weiß er, worauf es ankommt, auch uns ankommt. Auf Stimmungsechtheit, nicht auf Geschichts- und Wirklichkeitsechtheit. Nicht auf das Lokal, sondern auf das Kolorit. Nicht auf das faßbare Sein, sondern auf den harmonierenden Schein. Nicht darauf, die Natur zu kopieren, einen historisch genauen Entwurf zu zeichnen mit genug Türen und Fenstern an der richtigen Stelle, sondern darauf, den besondern Schwingungstakt der Dichtung anzuschlagen, ihre seelischen Rätsel aus den Grundformen von Linien und Farben erklingen zu lassen. Es ist der Weg von der Photographie zur Kunst, von der Prunksucht zur stilvollen Einfachheit, der beschritten und zurückgelegt werden muß.

* * *

Nichts ist verdienstlicher an der Broschüre des Herrn Wauer, als daß auch er nicht müde wird, die „Illusionsbühne" zu bekämpfen. Er hat ganz Recht. Je mehr man der Natur nahezukommen scheint, um so mehr nimmt dieser Anschein unser Interesse und unsre Bewunderung in Anspruch, so daß gerade das Entgegengesetzte von dem geschieht, was man erreichen wollte: die Szenerie wird nicht unaufdringlicher, nebensächlicher, je mehr sie „überzeugt"; nein, da sie uns zwingt, das Maß des Erreichten fortwährend an der Natur zu messen, zerstört sie gerade dadurch unfehlbar selbst die Illusion, ja, je vollkommener diese eigentlich werden müßte, um so weniger kann sie entstehen. Eine Sisyphusarbeit! Der leiseste Windhauch, der eine Leinwand erzittern läßt, macht sie „illusorisch". Damit also hat Herr Wauer ganz Recht. Freilich, seine Begründungen verstehe ich nicht alle. Er macht die strenge

Scheidung zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum für den Sieg des Illusionsprinzips mitverantwortlich. Die Scheidewand zwischen Bühne und Zuschauerraum müsse wieder fallen. Das Gefühl der Abgesondertheit muß dem Gefühl der Zusammengehörigkeit Platz machen. Dabei kann ich mir weder etwas denken, noch kann ich mir einen Nutzen davon versprechen. Bleiben wir doch hübsch auf der Bühne und sehen wir zu, welche Probleme da zu lösen sind.

Da ist einmal die Frage des Szenenwechsels, in der ich mit Herrn Wauer so völlig übereinstimme, daß ich mit Vergnügen sein ganzes Kapitel in der vorigen Nummer abgedruckt habe. Dann entsteht die Frage, was an die Stelle der heutigen „Illusionsbühne" zu treten habe. Darin ist Herr Wauer derselben Meinung wie Craig. Man wird die Natur nicht länger vortäuschen dürfen, sondern wird sie künstlerisch ersetzen müssen. Die Dekorationsmalerei wird sich nicht mehr unterfangen, Himmel und Erde, Feld, Wald und Wiese, Vordergrund und Fernsicht sein zu wollen. Damit wird das Licht, das heute der Dekorationsmalerei Knechtsdienste leistet, frei und wird selbst als Beherrscher der Szenerie stimmungs- und formgestaltend wirken können, während sich bisher die beiden Beleuchtungsweisen „Lichtwirkung" und „Kulissenbeleuchtung" fortgesetzt widersprochen haben. Auch die Farbe wird sich nach Vernichtung der Dekorationsmalerei zur Gestaltung des Bühnenbildes erst recht entfalten können. Der Bühnenkünstler wird anfangen, im Raum mit farbigen Flecken und Flächen zu arbeiten und die Möglichkeit einfacher, großer Farbenwirkungen, wie sie die großen Entfernungen fordern, auszunutzen.

Das alles und noch viel mehr wird den Beifall derer haben, denen der Fortschritt unsrer Bühnenkunst am Herzen liegt. Ebenso laut aber wird ihr Protest gegen die Aschenbrödelrolle sein, die auch Herr Wauer der Schauspielkunst ansinnt. Die Erklärung ist ja leicht. Der Schauspieler ist der einzige Faktor, von dem der despotische Regisseur Widerstand zu befürchten hat, und da Herr Wauer, wie Craig, von der fixen Idee besessen ist, daß ohne unumschränkte Despotie des Regisseurs keine harmonische Gesamtleistung zustande kommen könne, so muß er trachten, den Schauspieler mit allen Mitteln zu ducken. Dabei verfällt er in die kindlichsten Übertreibungen. Es sei ein unkünstlerischer Unsinn, wenn sich Schauspieler irgendwelche Selbständigkeit dem Regisseur gegenüber wahren wollten. Es bedeute eine Blamage und einen

Einwand gegen die Intelligenz des Schauspielers, wenn er anfange, mit dem Regisseur zu debattieren und eigene Meinungen und Anschauungen geltend zu machen. Man fragt sich, mit welcher Sorte von Schmierenmimen Herr Wauer bisher zu tun gehabt hat. Er legt an die herrschenden Bühnenzustände einen so hohen Maßstab an, daß es nur seine Pflicht gewesen wäre, auch bei der Bewertung von Schauspielkunst und Schauspielkünstlern an die großen Bühnen zu denken. Hat er das nicht getan, so hat er als ein Macchiavell pour le bon marché absichtlich ein Zerrbild geliefert. Hat er es aber getan, so bedeutet es eine Blamage und einen Einwand gegen seine Intelligenz, daß er von der Ausdrucksärmlichkeit und Ausdrucksschwäche spricht, die auf unsern „heutigen" Bühnen „herrscht"; daß er den „meisten" unsrer Schauspieler vorwirft, sie kämen mit einem Dutzend Gebärdenvarianten und Betonungsnuancen aus; daß er „die deutsche Bühne" „heute" von Erbärmlichkeiten und Talentlosigkeiten abermals „beherrscht" findet. Ich will Herrn Wauer allein in Berlin und Wien je fünfzig Schauspieler (und Schauspielerinnen) nennen, auf die auch der strengste Kunstrichter keine von diesen Bezeichnungen anwenden könnte. „Es gilt völlig von vorn anzufangen", behauptet Herr Wauer. Gewiß; wenn man nämlich die Verpflichtung fühlt, Rogasen oder Samter ein gutes Theater zu geben.

Und da wären wir von der Theorie unsrer Reformatoren wieder zu ihren praktischen Zielen gelangt. Beide hat ja nicht reiner Erkenntnisdrang zu Schriftstellern gemacht, sondern der Wunsch, das Wort zu verkünden, das sie über kurz oder lang in die Tat umsetzen werden. Craig wird die Dichter abschaffen, und da wir uns Sorge um den Ersatz machen könnten, so ist er aufmerksam genug, uns die Dichtung der Zukunft schon jetzt vorzuführen. „Bei dem ersten Klang der Musik wird der Vorhang, der aus Fetzen und Lumpen gemacht ist, in der Mitte entzwei gerissen, und wir sehen einen Mann mit einer scheußlichen Maske. Er steht auf einem kleinen Hügel aus Lehm, er atmet schwer und schnauft beinahe. Er macht ein ähnliches Geräusch wie der Stier, wenn sein Gefährte nach dem Schlachthof genommen ist. Sein rechter Arm zeigt einen Haken statt einer Hand, und von diesem Haken hängt ein kleiner toter Junge, den er dem Publikum entgegenstreckt. Er zeigt diese Figur allen und bewegt sie von rechts nach links, immerwährend

hört man das rücksichtslos herausgestoßene Gestöhn. Dann fängt ein schwarzer Regen an zu fallen, der schließlich so dicht wird, daß die Figur nicht mehr zu sehen ist, und alles hört auf, das Geräusch, die Ansicht und alles." Herrn Wauer will man Gelegenheit geben, in einem nach seinen Plänen erbauten Schauspielhaus seine künstlerischen Absichten und Ideen zu verwirklichen, und er will die Zwischenzeit benutzen, eine Schar von Darstellern heranzubilden, mit denen er wird arbeiten können. Er wird sich bald zu entscheiden haben, ob er seinen Radikalismus aufgeben oder auf alle Darsteller von Rang verzichten will, auf solche nämlich, die fähig sind, uns zu ergreifen, zu erschüttern, zu beunruhigen, zu beruhigen, zu erheitern und zu belustigen — wie es, nach Herrn Wauer und andern, ihre Aufgabe ist. Entweder — oder. Entweder sind sie fähig, diese Aufgabe zu lösen, oder sie sind fähig, sich Herrn Wauer willen- und widerstandslos unterzuordnen. Ich bin aber schon jetzt sicher, daß der zweite Fall eintreten wird. Denn wenn wir einmal dabei sind, praktische Möglichkeiten zu erörtern, so kann ja auch ausgesprochen werden, daß in absehbarer Zeit Herrn Wauer kein wahrhaft bedeutender Schauspieler erreichbar ist, und daß es keiner halbwegs ästhetischen Menschenseele Freude machen wird, Shakespeare von Sklaven der blassen Furcht gespielt zu sehen.

* * *

Und doch gibt es für Craig wie für Herrn Wauer eine Rettung: sie müssen aufhören, eine Sache sein zu wollen, und sich bescheiden in den Dienst einer Sache stellen. Da ihre Ideen — soweit sie lebensfähig erscheinen! — größer sind als sie selbst, und da diese Ideen schließlich wirklich nicht ohne Dichter und Schauspieler auszuführen sind, sollten sie sich und sie denjenigen stärkern Persönlichkeiten anvertrauen, welche heute über die Dichter und die Schauspieler verfügen. Reinhardt und Brahm, die sich soviel zu eigen gemacht haben, mögen sich auch noch Craig und Herrn Wauer zu eigen machen, und es wird allen vieren und dem berliner Theater geholfen sein. Quod di artium bene vertant!

# Theodor Fontane

Je vertrauter einem Fontanes Wesen wird, desto fester begründet sich die Überzeugung, daß unter den mancherlei hervorstechenden Zügen, die sein Bild gestalten helfen, der wesentlichste die Wahrhaftigkeit ist: eine aus innerlichem Bedürfnis quellende und sich durchsetzende Aufrichtigkeit, gegen andre und nicht zuletzt gegen sich selbst. Er prüft und er durchschaut sich und andre — doch er ermüdet nicht, immer von neuem zu prüfen und Pfade erkannten Irrens freudig zurückzuwandeln, wie er nicht müde wird, die Ergebnisse seiner psychologischen Erkenntnis sich und andern zu formulieren und liebevoll-unverhohlen mitzuteilen. Mit Lob sei er nicht zu fangen, bemerkt er gelegentlich. „Ja", (in einem Altersbrief) „ich darf es geradezu aussprechen, daß ich einen klugen, wohlmotivierten und vor allem liebevollen Tadel lieber habe als uneingeschränktes Lob, gegen das ich immer mißtrauisch bin." Ihn „bedrücken" Vollkommenheiten — wie Frau Jenny Treibel — vielleicht weil er nicht an sie glaubt: „Mängel, die ich menschlich begreife, sind mir sympathisch, auch dann noch wenn ich unter ihnen leide." Das ist ein aufschlußreiches Wort für den, der oft lächelnd, öfter mit einem schmerzlichen Staunen in den „Briefen an seine Familie" verfolgt, wie mühsam, nicht immer geduldig, aber im ganzen mit ehrlicher Herzlichkeit Fontane das merkwürdige und höchst labile Gleichgewichtsverhältnis zu seiner Gattin zu erhalten suchen muß.

Für einen solchen Dichter, dessen Lust, in Menschen und Zeiten (und nicht zuletzt seine Zeit) immer tiefere Blicke des Erkennens zu tun, mit den Jahren nur intensiver ward, ist es so wunderbar nicht, daß seine dichterischen Taten Früchte des reifern Alters sind: denn Bücher des Begreifens, es mit einem Worte zu sagen, sind seine „L'Adultera", seine „Stine", „Effi Briest", der „Stechlin." Recht eindringlich bezeugen diese und seine andern Werke die Richtigkeit seiner Behauptung, daß in allem Geschaffenen der Geist seines Schöpfers lebe, daß er anmute oder widerstrebe, töte oder lebendig mache; als ein Endgültiges, das zum Guten wie zum Schlechten scheidet, spricht aus einem Kunstwerk ebenso deutlich wie aus dem Leben: die Gesinnung. Der seinen wirkender Kern ist, Menschen und Erscheinungen begreifen zu lernen, unbeirrt von künstlerisch-kritischen, sittlichen oder andern Erwägungen, zunächst ihrer Eigenart gerecht zu werden, sie als organische Gebilde zu würdigen. Er hatte die Gabe, die seine „Wanderungen" z. B. so reizvoll macht, sich ganz von dem Lebenshauch einer Zeit, eines Menschen durchdringen zu lassen; und so, der Sache mit dem Herzen hingegeben, atmet seine Darstellung höchste Sachlichkeit, das ist Lebenswahrheit. Und doch wirkt dieser große objektive Begreifer alles Menschlichen ganz subjektiv, durch die Art der Wahl, die er aus der Fülle der Gestalten und Dinge trifft: sein

bilderreicher Geist wählt Helden, deren Gefühlsleben zum gemeinsamen Nenner jene herzliche Güte hat, die seiner Seele unverkennbares Merkmal ist.

So schafft sich der Dichter, unbekümmert um Schlagworte des Tages, eine Harmonie zwischen Realismus und Idealismus, die keine tote Theorie konstruiert, die nur ersteht in einer kraftvollen Persönlichkeit — „das Persönliche ist immer das Siegreiche." Und während er es liebt, sich überall fest auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen, erklärt er mit einer (des öftern ausgesprochenen) fatalistischen Neigung, alles ruhe in einer ewigen, immer neue Lebensströme spendenden Erhaltungshand; und wie er bemüht ist, zum eigentlich Menschlichen vorzudringen mit Hilfe der historischen Anekdote und auf den Nichtpfaden des Nebensächlichen, in jener echt deutschen Liebe zum Kleinen, so beweist er in den entscheidenden Fragen des Lebens eine Großzügigkeit, die keinen „Mittelkurs" duldet. Gerade gegenüber den übertreibenden Äußerlichkeiten des Schulrealismus bekennt er sich immer wieder zum „Schönen, das Gott sei Dank dem Leben gerade so gut angehört wie das Häßliche." Und skeptisch bis zur Menschenverachtung, wahrt er sich „den vollen Glauben an diese Welt trotz dieser Welt."

Der Zweiklang dieser beiden Eigenschaften, wahrheitssuchendes Begreifen und feinfühlige Liebe, klingt auch durch seine kritische Tätigkeit. Er gibt nichts auf ästhetische Prinzipien und alles auf seine unmittelbare Empfindung, auf die er sich verlassen kann: auch in ihrem Irrtum fördere sie mehr als ein Paragraphenkodex. Und im ganzen fährt er wohl mit dieser Methode der Unmethodik. Die kritischen Fehlgriffe, die auch ihm nicht erspart bleiben, erweisen sich als menschlich begründete Notwendigkeiten. So ordnet sich etwa die zunächst auffällige Verkennung Matkowskys ganz dem Gefüge dieser sich selbst unerschüttert treuen Persönlichkeit ein. Er gehört noch in solchem Grade der vorhergehenden Generation an, daß ihm die grandiose Leidenschaft dieser unzeitgemäß heldischen Natur — uns Jüngeren ein tröstliches Wahrzeichen, daß auch die Gegenwart Heroen erzeugt, mag sie sie auch noch nicht beschäftigen können — daß ihm der Sinn für sie abgeht. Was uns königliches Menschentum dünkt, ist ihm unglaubwürdig, ist ihm, der an diesem Grenzpunkte die nüchternen Jahrzehnte, deren Kind er ist, nicht verleugnen kann, Phrase. So vermag er an die „Kraftmeiereien" Karl Moors nicht zu glauben und fühlt nicht, daß der — nicht nach seinen Taten, sondern nach seiner Gesinnung — ein ewiger Typ und also auch gegenwärtig noch schöpferischer Darstellung zugänglich ist. — Zur persönlichen Abneigung mag in diesen Falle der Verurteilung noch eine allgemeiner begründete perspektivische Verschiebung der „Schuldfrage" treten: Fontane empfand mit Recht eine Inkongruenz seines bürgerlichen Herzens mit dieser dämonisch brausenden Natur; ob er sie nicht dennoch „menschlich

begriffen" hätte etwa als Repräsentanten einer großen vergangenen Zeit, und ob nicht erst der lebendig-grelle Gegensatz dieses Seelendoms zu den mitlebenden seelischen Miets- und allenfalls Warenhäusern ihn fälschlich Matkowsky als „unnatürlich" empfinden und also ihn die Kleinheit einer Zeit entgelten ließ, in der Heldenhaftigkeit „unmodern" ist?

Und bohren wir noch tiefer, sollte Fontanes abweisende Haltung gegenüber den Herrschergebärden dieses zeitlos großen Schauspielers, tingiert mit einer gewissen verlegenen Unbehaglichkeit, zusammenwurzeln mit jenem Mangel, den er selbst in dem Gedicht „Was mir fehlte" für das Mißlingen all seiner Versuche, Fortunas Schiff zu kapern, verantwortlich macht: mit dem mangelnden Sinn für Feierlichkeit? So hätte hier die seinem Wesen eingeborene äußerste Anspruchslosigkeit seinen sonst so freien und weiten Blick befangen gemacht. . . .

Nicht nur die große Schlichtheit verrät den Mann der „alten Schule"; eine Gabe entstammt ihr, die ihn vor allen zeitgenössischen Schriftstellern auszeichnet: geistvoll zu plaudern. Mehr noch als seine dichterischen Werke, die an köstlichen Proben dieses Talents nicht arm sind, beweisen seine Kritiken, beweist vor allem die Fülle seiner Briefe, daß er die „höchste Kunst: nie was Dummes zu sagen" beherrschte. Er war geistreich, bis zum Paradoxen; aber er war geistreich nicht aus Beruf oder um zu blenden, sondern aus Anlage und Bedürfnis. Und so geben seine Geistesblitze oft ein wirklich aufhellendes Licht — seinem Organismus entstrebend wie einem edeln Kristall. Er wußte, daß „Genialität, die quasselt, bloß unangenehm ist", und er vermied die Klippe der Oberflächlichkeit; denn sein Geist war reich an Lebensweisheit, unerschöpflich mannigfaltig, tiefsinnig und schalkhaft. Darum ist eine Sammlung verständnisvoller Auszüge aus seinen Schriften, wie sie Olga und Heinrich Spiero (Fontane-Brevier, F. Fontane & Co.) mit Einsicht und Liebe zusammengestellt haben, von eigenem und dauerndem Wert. —

Mag sein, daß er keine große und reiche Dichternatur war, wie er von sich selbst einmal wegwerfend sagte: „Es drippelt nur so; — — kein Strom, auf dem die Nationen fahren und hineinsehen in die Tiefe und in das himmlische Sonnenlicht, das sich drin spiegelt." Und dennoch war er groß und reich in der Kraft der Wahrheit, die in ihm, in der er schuf. Einem tiefen und klaren Waldsee mag man ihn vergleichen, der im Schatten hoher alter Bäume treulich den Himmel und seine sturmfliegenden Wolken so gut wie das Kind, das badend sich in ihm betrachtet, spiegelt und freundlich auch den Mückenschwarm, der über ihm in der Sonne tanzt. Und die Menschen pilgern gern zu ihm — nicht alle, aber die wertvollen, wie Reifes zu Reifem sich hingezogen fühlt — und lieben ihn und werden nicht müde, an seiner sorglos-friedlichen Frische, an seiner beherzten Milde und gütigen Weisheit sich zu erbauen, zu erheben.

R. Piffin

# Rheinische Festspiele

Wie ein feines Rüchlein Terpentin liegt es in der Luft. Die Sonne scheint. Lachende, schwatzende Menschen ziehen vorüber, gravitätisch halb und halb in Laune, im feierlichen Bummelrhythmus der Alleewallfahrer. Man bringt den „Romanzero" nicht aus dem Kopf. Den Mädchen wachsen hängende Locken und den Herren buntseidene Fräcke .... Ja, ja, man wird verliebter Dinge voll, wenn man an schönen Tagen die düsseldorfer Königsallee hinunter spaziert, unter den wogenden Bäumen, von denen manche alt und dick sind, als hätten sie schon dagestanden, da hier der kleine Heinrich Heine spielte und Strümpfe in den Boden pflanzte, daß Menschlein daraus empor wüchsen. Am Ende der Allee leuchtet das grüne Kesselbach des Apollotheaters auf. Parfümierte Bilder werden wach — Busenfragmente, winkende Augen, wirbelnde Beine, Sopranstimmen, die sich in Purzelbäumen überschlagen, Möpse, so die Flöte blasen — — hier also? Ein großes rotes Fahnentuch winkt Willkomm. Golden leuchtet der aufgemalte heraldische Löwe, golden seine kecke Zunge, die ihm lang aus dem Halse pendelt.

In dieses Haus entbot, weil das Stadttheater wegen des Umbaus nicht verfügbar war, der Rheinische Goetheverein heuer seine Gäste. Hier wandelt Iphigenie und Oedipus, der König in Theben war. Das Innere des Theaters hat man mit mehr Geschicklichkeit als Geschmack in ein antikes Theater zu wandeln gesucht. Ein bißchen nach Alma Tadema sieht eigentlich nur die Galerie aus. Im Parterre wirken die aus Leinwand imitierten Marmorwände nicht sehr erfreulich. Und daß man, um Farbe in das Ganze zu bringen, Ketten von Papierrosen aufgehängt hat — im Sommer Papierrosen und am Rhein, im Zeichen Goethes! — das ist unanständig. Dennoch entbehrt der Raum, wenn er von unten bis oben mit harrenden Menschen erfüllt ist, nicht einer gewissen Würde, und der Blick des Schauenden zieht, zumal aus den Mittelrängen, ruhevoll und unabgelenkt nach der Bühne, der man durch einen kurzen Säulenvorbau einen stilvollen Rahmen geschaffen hat.

Autoreneinladungen waren auch diesmal nur an den Olymp ergangen. Man könnte die verantwortlichen Leiter des Goethevereins um die bequeme Selbstverständlichkeit beneiden, mit der sie, der lebenden Dichtergeneration zum Trotz, ihre reichen Mittel immer wieder an die ausprobiertesten Hoftheaterprogramme wenden. Wozu bemühte man den ohnehin berühmten griechischen Schriftsteller Sophokles gleich mit drei Stücken? Mit Antigone, König Oedipus und Oedipus auf Kolonos? Haben wir diesen Großen nicht auf dem Gymnasio traktiert, daß uns heute noch die Versfüße im Schädel hängen? Ja wenn man uns dnrch Erschütterung von diesen Erinnerungen geheilt hätte! Aber das geschah

nicht. Was wir sahen, war ein Theaterstück. Allerdings in der Bearbeitung des Herrn Max Grube aus Berlin. Rotstiftbearbeitung. Wo blieben, beispielmäßig, die Worte der Jokaste:

> Was hülfe Furcht dem Menschen, dem die Rechnung stets
> Das Glück macht und die Vorsicht Nichts verbürgen kann?
> Am besten lebt man gradehin, so gut es geht.
> Laß du die Mutter-Ehe deine Furcht nicht sein.
> Sind doch der Menschen viele schon in Träumen auch
> Der Mutter beigelegen.

Warum so zimperlich? Glaubt man so Goethen zu dienen?

Den „Clou" der Aufführungen, wie es hier so schön in den Zeitungen hieß, bildete die Wiedergabe von Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ". Man weiß, daß „Der Gastfreund" und „Die Argonauten" fast nie auf die Schaubühne gelangen. Nicht als ob dies auf technische Schwierigkeiten stieße. Die Wahrheit ist: Diese Indianergeschichte vom versteckten Vließ kümmert uns wenig. Wenn aber die Philologen behaupten, man müsse diese beiden Stücke sehen, um der grandiosen Entwicklung von Medeens Charakter inne zu werden, so ist dem entgegenzuhalten, daß eine Tragödie vom Wurf der Medea keiner fünfaktigen Exposition bedarf. Sie bedarf deren nicht einmal bei einer Aufführung, die weniger trefflich wäre, als es diese düsseldorfer gewesen.

Herr Alexander Otto gab den Aietes. Mit einer Gambrinusmaske zwar, die manches vermilderte. Aber die Tierheit dieser Zottelmajestät kam zum Ausdruck. Herr Gerasch war in seiner Griechheit ein ziemlich blendender Phryxus, Herr Zimmerer, der den Milo vorstellte, wie ein junger Baum, der in vollem Safte steht. Etwas Frisches ging von ihm aus. Gegen den Gebrauch, die Rolle der Medea in den drei Dramen von einer einzigen Darstellerin spielen zu lassen, hat schon Laube Einspruch erhoben. Man wird es also der Regie und nicht Frau Poppe vorwerfen, daß sie im „Gastfreund" und den „Argonauten" das Kind nicht scheinen konnte, das der Dichter fordert. Die Mannheit ihres Organs zerstörte die Lieblichkeit ihrer Maske. Je weiter sie aber der Gang der Handlung aus dem Lande ihrer Jugend fortriß, um so überzeugender wuchs die Kraft ihrer Darstellung. Gegen das Ende der Tragödie erreichte sie Momente von hoher Wahrheit der Phantasie und machte die Mütter im Hause weinen. Den Jason sprach Herr Ernst Wendt durchaus in dem einfachen Ton, der dieser modernen Tragödie vom allzufrühen Ehemanne zukommt. An den Medea-Abenden wurde auch Herrn Grubes Regie lebendig in der Abtönung. Die beiden ersten Teile der Trilogie blieben unausgeschöpft. Auch im Technischen. Z. B. im Gastfreund-Finale. Phryxus liegt erschlagen. Aietes und Medea lauschen ob dem Ermordeten. Die Pause kam, die der Dichter will. Auch die Dämmerung. Aber die Bäume rauschten nicht. Denkt Euch, sie hätten gerauscht, mit eins in

der Stille des Abends! Und der Mörder . . . Oder: Vierter Akt der „Argonauten". Jason holt das Vließ aus der Drachenhöhle. Das Tor springt auf: Violette Nebel steigen aus schwarzer Tiefe. Gegensätze, die wirken. Natur und Menschlein Jason. Aber man bekam auch einen Schlangenkopf zu sehen. Mit Glühbirnenaugen. Züngelnd natürlich. (Schlangeln züngeln immer.) Und o Graus, wie Jason sich nähern will, fängt Euch das merkwürdige Vieh an, Komplimente zu machen. Richtige Komplimente. Mit derlei Schnickschnack schreckt man Kinder, aber die Schauer des Hades bleiben ungeweckt. Und man könnte sie doch wecken. Aber man müßte Phantasie haben. Nicht blos Maschinen.

Die Mehrzahl der düsseldorfer Lessings schoß natürlich auch heuer wieder die Gesamt-Festspiele mit den dithyrambischen Superlativ-Kanonen ihrer Lokalbegeisterung mit Stumpf und Stiel zusammen. So dient man Goethen schlecht.

*

Zu Köln am Rhein war man nationaler in diesem Sommer, als in dem von der Regierung über die Maßen protegierten Düsseldorf. Einige deutsche Musikanten machten die Festmusik im schönen neuen Haus am Ring.

Als Herr Julius Hofmann hier aus dem Amte schied, hinterließ er Herrn Martersteig eine wohleingeführte Konditorei, in der sich alt und jung seit unvordenklichen Zeiten den Magen verdorben hatte. Noch ist die tantenhafte Verzückung, mit der die bekannten weitesten Kreise von den Hofmannschen Himbeersaftkaskaden schwärmten, nicht ganz gewichen. Aber das Publikum ist auf dem Wege der Gesundung. Dieses Publikum, das nicht ohne Talente sein kann, in einer Stadt, der die Eigentümlichkeit ihrer Entwicklung und die Nähe Frankreichs ein besonderes Gepräge gegeben hat. Draußen weiß man von Köln nicht viel. Man spricht von Dom und Carneval als von zwei ästhetisch, wie man sagt, sehr wertverschiedenen Dingen. Aber zu Dreivierteln sind das Verleumdungen jener schlottrichten Kathederknaben, die aus Deutschland ein Knabeninstitut machen möchten. Es ist wahr. Kaum die schwatzenden Künste haben heut ein Heim in dieser Stadt. Immer noch auch sind die Reimpapper nicht ganz ausgestorben, die Wein auf Rhein und Sang auf Klang patschen. Aber Neues ist im Werden. Schon gibt es ein paar Ästheten. Von jener untoleranten Sorte zwar zumeist, die ihr Geschäft verbittert macht und traurig. Immerhin: Die Kunst wird diskutabel. Die Theater tun das ihrige. Martersteig ist ein kluger Feldherr. Man wird Gassen hauen in den Wall plutokratischer Traditionen, daß die Dukaten umherspritzen zur Ehre Apollos, der ein Gott ist unter den Göttern. Ich darf noch mehr sagen von dieser Stadt, denn ich bin ein Fremdling in ihr. Sie hat eine Straße, anzuschaun wie die Bazare des Orients, und Frauen, in denen, wie die Sage geht,

noch Blut aus römischen Tagen fließt. Lupanare hat sie, die im Schatten von Kirchen liegen, dahin die Mucker wallfahrten aus den umliegenden Tälern der Finsterheit . . .

In dieser Stadt gab man die „Salome". Den Platz zu einer halben Guinee. Auf den Anschlagsprogrammen stand davon nichts mehr. Nur der Vermerk: Zu beiden Aufführungen sind sämtliche Karten verkauft. Man machte die Generalprobe zu einer öffentlichen. Brechende Reihen. Der Meister kam selber. Lohse dirigierte die zweite Aufführung. Frau Guszalewicz sang die Salome. War Salome. Was sag ich zu dieser Titanenmusik, die alle Gefäße gewohnten Fühlens sprengt? Sollen wir die Notenköpfe wiegen? Das geschah schon in Dresden. Laßt es auch weiterhin die Beckmesser besorgen! Ich habe zuckende Sonnen gesehen, die aus scharlachroter Finsternis auffuhren und im Himmel zur Freude aller perversen Englein platzten. Felicien Rops aber stand schmunzelnd auf einer weißen Wolke und klopfte dem bestürzten Petrus vergnüglich auf die Schulter.

Richard Elchinger

# Rundschau

**Provinztheater**

Wie wäre es, wenn mehrere kleinere Theater, auch Hoftheater, sich vereinigten und so als wohlausgerüstete Gesellschaft mit einem gewählten Repertoire kleine Gastwanderungen anstellten? Ich muß mich über diesen Vorschlag etwas weitläufiger erklären.

In einer großen Stadt wie Paris oder auch nur wie Wien oder Berlin ist das Theater ein tägliches Bedürfnis. In Paris genügen die Fremden, um das Parterre zu füllen. Das ist mit den kleinen deutschen Residenzen gewiß nicht der Fall, in denen der Fremde höchstens ein Nachtquartier nimmt, wenn ihn der Postenlauf dazu zwingt. Bei der geringen Bevölkerung der Städte, deren fast jede ein stehendes Theater besitzt, wird darin nur drei- oder viermal die Woche gespielt, und dabei ist man noch genötigt, mit Schauspiel, Posse und Oper abzuwechseln. Schlechte Vorstellungen und leere Häuser sind die Folge dieses hartnäckigen Festhaltens an einer stehenden und natürlich höchst mittelmäßigen Provinzialbühne. Die schlimmere Folge ist aber eine stets mehr und mehr zunehmende Gleichgiltigkeit gegen die theatralische Kunst überhaupt, welche hier so geistlos und schläfrig geboten wird. Bilden sich dagegen größere Gesellschaften — vielleicht abgesonderte für Schauspiel und Oper — welche mit den mehreren und bedeutendern Talenten, die sich verbunden haben, sowohl die klassischen ältern Meisterwerke wie auch das Neuste und Beste der modernen dramatischen Literatur in vollständiger Besetzung zu bringen imstande sind, so läßt sich mit einiger Zuversicht erwarten, daß die Teilnahme für die Bühne wieder erwachen und somit auch die Theaterkasse dabei nicht leer ausgehen wird.

Nehmen wir nun an, eine dieser Gesellschaften spielte am Rhein — wo die Kommunikation durch Dampfschiffe und Eisenbahnen so sehr erleichtert ist — und zwar abwechselnd in Mainz, Koblenz, Köln, Düsseldorf, Aachen usw., sie halten sich in jeder dieser Städte nur drei bis vier Monate auf, das Schauspiel

folge der Oper oder die Oper dem Schauspiel — und die Gesellschaft bringe ihr Bestes, was sie zu leisten imstande ist — würde die Zeit ihres Aufenthaltes sich nicht lohnen? Würden die seltener, aber besser gewordenen theatralischen Vorstellungen nicht als eine Art von Volksfesten erscheinen, im Sinne der Griechen, und für die gewohnte Langeweile der in jedem Sinne stehenden Bühnen mehr als entschädigen? Ich denke mir, daß die Bewohner von Köln oder Aachen beim Scheiden der Gesellschaft sich bereits auf die nächsten Vorstellungen, aufs nächste Jahr freuen und für die Zeit ihres Entbehrens ihre vielen Schöppchen unter dankbarer Erinnerung an das heiter Genossene in gemütlicher Ruhe trinken würden. Und auch dem Schauspieler bietet die Bewegung und Wanderung mannigfaltige Vorteile dar. Jedenfalls frischt er sich auf und lernt ein neues Publikum, dabei sich selber kennen, wie uns schon Goethe von seiner in Lauchstädt gastierenden weimarer Gesellschaft auf das behaglichste zu rühmen weiß.

Solcher Gesellschaften, wie ich vorgeschlagen, könnten sich durch Deutschland mehrere bilden, zum Teil auf Aktien, und sich durch die Tageseinnahmen sowie durch Zuschüsse von seiten des Staates oder Fürsten ganz anständig erhalten, besonders wenn ein tüchtiger Leiter an der Spitze stünde. Wir leben jetzt in der Zeit der Vereine. Einige dreißig Hoftheater, ebenso viele städtische Bühnen können sich in Deutschland in der alten Weise erhalten, soviel ist ausgemacht; auch droht die Kunst bei dem Zustande, in welchem sie sich gegenwärtig befinden, ganz und gar unterzugehen — und die Künstler mit ihr. Ein Zentralpunkt für die ausgezeichneten Talente und eine Lehrschule für die angehenden, wie in Paris, bietet sich uns nicht dar — warum sammelt man also nicht das Bessere, was wir noch besitzen, bewahrt es vor dem Untergang und bildet auf einem neuen Wege Neues heran, da das Alte längst nicht mehr ausreicht? — Die größern Hoftheater, wie in Berlin, Dresden, München usw. werden fortbestehen oder sich als Nationalbühnen erneuern; die übrigen können ihr Heil nur in der Assoziation finden, sie mögen sich zu wenigern stehenden Bühnen vereinigen oder ein wanderndes und lebendiges Volkstheater bilden, welches in der vorgeschlagenen Form wenigstens den Reiz der Neuheit für sich hätte. Doch nein! Die Sache ist gar nicht so neu. Die wandernden Gesellschaften hegten und pflegten die dramatische Kunst noch zu Lessings Zeiten besser als späterhin so manches Hoftheater, und ich bin überzeugt, daß die Erneuerung der Wanderbühne im größern Stil auch heutzutage der Kunst nur zum Vorteil ausschlagen würde.

Möge sich ein Schröder finden, der das Künstlerische eines solchen Instituts zu leiten imstande wäre — und ein Rothschild, der es der Mühe wert hielte, einen geringen Teil seiner Geldmittel, eigentlich nur seines Kredits daran zu wagen!

Eduard von Bauernfeld

---

Aus: Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater (Wien, 1849)

---

**Repertoirebarometer**

Der Theaterkritiker der Frankfurter Zeitung läßt die Besprechung einer Aufführung von „Des Meeres und der Liebe Wellen" in anmutiger und anregender Weise folgendermaßen ausklingen: „Zur Zeit der sommerlichen Temperaturen ist ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' eine der angenehmsten Bühnendichtungen. Wie erfrischend wirkt schon die bloße Erinnerung, man befinde sich am Strand des Hellespont! Ein Hauch der salzigen

Seeluft scheint aus den Kulissen herauszuwehen, und den Helden begleitet man auf seiner Schwimmtour zwischen Sestos und Abydos" (also selbst über die Pause im feuchten Element!)" mit allerlei abkühlenden Vorstellungen von Meeresbad, Wogengang und Möwenflug."

Man könnte versucht sein, an einem so typischen Beispiel feuilletonistischer Theaterkritik einmal psychisch-experimentell festzustellen, welche Nebenumstände und Ideenassoziationen oft imstande sind, den Kritiker zu beeinflussen und auf sein Wohlwollen oder Mißfallen gegenüber der künstlerischen Leistung einzuwirken. Es wäre auf der andern Seite ebenso billig, aus der Fülle der Erscheinungen mit einem nassen, einem heitern Auge die Stücke auszusuchen, die nach diesem Rezept für das Sommertheater ausgeschlossen sind, und eine Liste besonders empfehlenswerter Sommerstücke für den in Repertoirenöten verzweifelnden Theaterdirektor aufzustellen. Es genügt aber, daran zu erinnern, daß der Theaterfreund im Sommer bei allen Vorstellungen die wohltuende Empfindung genießen kann, die Menschen jenseits der Rampe „schwimmen" zu sehen.

Marsyas

---

**Strindbergs Tantiemen**

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

Sie haben in Nr. 28 Ihrer Zeitschrift eine Zuschrift des Herrn Emil Schering gebracht, welche dieser an die Schaubühne als Beweis dafür richtete, „daß ein Autor verloren sei, wenn er sich einem Agenten in die Hände gebe". Dieser Artikel reproduziert auch eine von mir an Herrn Emil Schering gerichtete Zuschrift.

Ob die Firma Kühling & Güttner an Herrn Strindberg Tantiemen für „Vater" und „Fräulein Julie" abführt, weiß ich nicht. Wenn sie solche nicht abführt, sondern den Übersetzern Brausewetter und Holm verrechnet, so dürfte dies wahrscheinlich darin begründet sein, daß Schweden bekanntlich keine Literarverträge mit andern Ländern hat, daß demnach schwedische Stücke in andern Ländern ebenso schutzlos sind, wie Stücke andrer Länder in Schweden. Wenn Theater Deutschlands und Österreichs für Strindbergsche Stücke Tantiemen bezahlen, so erfolgt diese Zahlung nicht für Strindberg, sondern für die Übersetzer, welche an ihren Übersetzungen Urheberrechtsschutzgenießen, während der Original-Autor, wie erwähnt, mangels eines Literarvertrages keinen Urheberrechtsschutz usw. weder in Deutschland noch in Österreich genießt.

Wenn sohin irgend jemand die Schuld daran trägt, daß Herr Strindberg aus diesen Ländern für Brausewettersche Übersetzungen keine Tantiemen bezieht, so liegt darin kein Beweis dafür, daß „ein Autor verloren sei, wenn er sich in die Hände eines Agenten gebe", sondern ein Beweis dafür, daß jeder Autor verloren ist, welcher einem Lande angehört, das keine Literarverträge mit andern Ländern hat!

Dr. O. F. Eirich

*

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

Auf den schweren Vorwurf, Herrn A. Strindberg die ihm zustehenden Tantiemen aus den Stücken „Der Vater" und „Fräulein Julie" vorzuenthalten, erlaube ich mir, folgendes zu erwidern:

Nach dem Tode des von Herrn Strindberg seinerzeit einzig autorisierten Übersetzers, Herrn Ernst Brausewetters, übernahm ich im Mai 1904 die der Witwe, Frau L. Brausewetter, zustehenden Rechte an den Übersetzungen der obigen Strindbergschen Werke. Wie aus dem beiliegenden Originalbrief der Frau Brausewetter zu ersehen ist, habe ich die vollen Tantiemen aus den

Bühnenaufführungen dieser Stücke nach Abzug von zehn Prozent Provision pünktlich und gewissenhaft an meine Mandantin abgeführt. Einer Aufforderung des Herrn Schering, die Hälfte dieser Einnahmen an Herrn Strindberg zu zahlen, könnte ich schon deshalb nicht nachkommen, weil ich mit diesem in gar keinem Vertragsverhältnis über die fraglichen Stücke stehe, dazu also garnicht berechtigt bin!

Es kommt bei Beurteilung dieser Frage einzig und allein das rechtliche Verhältnis des Herrn Aug. Strindberg zu seinem autorisierten Übersetzer Herrn Brausewetter oder dessen Erben in Betracht. Diese Tatsachen sind übrigens Herrn Schering aus unserm frühern Briefwechsel unbedingt bekannt. Die gegen meine Firma erhobenen Vorwürfe sind also falsch. Es steht Herrn Strindberg doch jederzeit frei, seine vermeintlichen Rechte gegen die Brausewetterschen Erben gerichtlich geltend zu machen. Ich muß es unbedingt ablehnen, für Handlungen oder Unterlassungen meiner Mandanten verantwortlich gemacht zu werden.

Georg Kühling
Inh. der Firma Kühling & Güttner

*

Der Originalbrief der Frau Brausewetter lautet:

Herren Kühling & Güttner,
Berlin

Herr Emil Schering behauptet in einer an den Herausgeber der „Schaubühne" gerichteten Zuschrift, daß er sich vergeblich an Brausewetters Erben gewendet habe, um den Herrn Strindberg angeblich zustehenden Tantieme-Anteil für diesen einzutreiben. Diese Darstellung muß den Anschein erwecken, als ob Herrn Strindberg die ihm zustehenden Beträge widerrechtlich vorenthalten würden. Richtig ist allerdings, daß Sie die für die Strindberg-Übersetzungen meines Mannes eingegangenen Honorare mir stets pünktlich übersendet haben. Wenn Herrn Strindberg ein Anteil hieran nicht gezahlt worden ist, so findet dies seine Erklärung bekanntlich darin, daß Herr Strindberg kontraktbrüchig wurde. Übrigens ist von seiner Seite eine Forderung an mich nie gestellt worden. Herrn Schering bedaure ich nicht für berechtigt ansehen zu können, etwaige Strindbergsche Ansprüche geltend zu machen.

Frau Luise Brausewetter

---

**Lilli Lehmann**

Ich habe sie in der vorigen Nummer „eine Frau von über sechzig Jahren" genannt, dem Theaterlexikon von Eisenberg folgend, das als ihr Geburtsjahr 1845 angibt. Jetzt schickt sie mir das folgende Dokument:

In diesem Hause zu Würzburg, ehemalige Sandgasse II. District Nr. 254 — jetzt Schörnbornstr. 7 (Kaufmann Stöber) — ist laut Taufmatrikel des Prot. Pfarramts Würzburg

Elisabetha Maria Lehmann (Mutter geb. Loew) den 24. November 1848 geboren und am 30. November 1848 auf diesen Namen getauft worden. Urkunde: Taufmatrikel und Kaufvertrag v. 7. März 1872, nach welch letzterem Kaufmann Stöber das genannte Haus (Eckhaus zum großen Weibler II. Distr. H.N. 254) gekauft hat.

Würzburg
Professor Dr. Johannes Baier,
Lehrer d. Kgl. Seminars

Wir werden also der verehrten Frau erst in zwei und einem Vierteljahr die Kränkung antun dürfen, ihr zum sechzigsten Geburtstag zu gratulieren.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

# Ibsen und die Sage

Nicht mit Unrecht hieß er der alte Wiking. Was er geschrieben, ist Wikingerpoesie. Dichtung für geistige Seeräuber. Runenhaft, didaktisch.

Durch die Edda wurde er zum Dichter. Fimbultyrs Reich — das auf Weltentrümmern aufblühen soll, wenn Licht und Dunkel ausgekämpft — Fimbultyrs jenseitiges Reich ersehnte auch er. Und dies dritte Reich suchend, schrieb er die dritte Edda.

Die Götter — alte und neue — kommen schlecht weg in den Eddas. Wo sie nicht mit aristophanischem Hohn überschüttet werden (Lokasenna [Oegisdreka], Harbardsliod), wo ernst von ihnen geredet wird, fühlt man das Nahen der Götternacht.

Im Mythos wurzelt, wie die ältere und jüngere, so auch die jüngste Edda. Freilich, aus der Blüte ersieht man oft schwer, was die Wurzel gesogen. Unorganisches in Organisches wandeln, ist Sache der Pflanzen und Dichter. Chemische Retorte sein. Der alte Runendichter und Geheimniskrämer hat die Mythenelemente nicht an die Oberfläche gelegt. Wenigstens nicht in den Gesellschaftsdramen.

Ab er er wußte, was viele seiner Zeitgenossen nicht mehr wußten: daß ewig neu nur ist, was ewig alt ist, und daß dem Volke nur gehört, was vom Volke stammt.

Besser hat das Schelling ausgedrückt: „Mythologie ist die notwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst . . . (V, p. 405). Wir können, dies vorausgesetzt, behaupten, daß bis zu dem in noch unbestimmbarer Ferne liegenden Punkt, wo der Weltgeist das große Gedicht, auf das er sinnt, selbst vollendet haben, und das Nacheinander der modernen Welt sich in ein Zumal verwandelt haben wird, jeder große Dichter berufen sey, von dieser noch im Werden begriffenen (mythologischen) Welt, von der ihm seine Zeit nur einen Theil offenbaren kann, — von dieser Welt, sage ich, diesen ihm offenbaren Theil zu einem Ganzen zu bilden und aus dem Stoff derselben sich seine Mythologie zu schaffen." (V, p. 445).

Ibsen hat sich seine Mythologie — das moderne Wort dafür ist: Symbolismus — aus nordischen Sagenbestandteilen geschaffen. Ich will es an einigen Beispielen erläutern.

Wangel sagt zu Ellida: Die Berge drücken und lasten auf Deiner Seele . . . Und Ellida erwidert: . . . Tag und Nacht, Sommer und Winter ist es über mir — dieses Heimweh, das mich nach dem Meer hinzieht . . . Darauf schlägt Wangel vor, ans Meer zu ziehen. Aber Ellida sagt: Ach, mein Lieber, gieb für immer diesen Gedanken auf! Das ist ganz unmöglich. Du kannst in der Welt nirgendwo anders glücklich leben als hier.

Also: Wangel kann nur im Gebirge, Ellida kann nur an der See glücklich sein.

In der Edda (Gylfaginning 23) wird erzählt: „Niörds Frau heißt Skadi und ist die Tochter des Riesen Thiassi. Skadi wollte wohnen, wo ihr Vater gewohnt hatte, nämlich auf den Felsen in Thrymheim; aber Niördr wollte sich bei der See aufhalten. Da verglichen sie sich dahin, daß sie neun Nächte in Thrymheim und dann andre neun (drei) in Noatun sein wollten. Aber da Niördr von den Bergen nach Noatun zurückkam, sang er:

Leid sind mir die Berge; nicht lange war ich dort,
Nur neun Nächte.
Der Wölfe Heulen däuchte mich widrig
Gegen der Schwäne Singen.

Aber Skadi sang:

Nicht schlafen konnt ich am Ufer der See
Vor der Vögel Lärm.
Da weckte mich vom Wasser kommend
Jeden Morgen die Möve."

*

Hedda Gabler raufte im Institut ihrer Schulfreundin Thea Haar und wollte es absengen. (Gesamtausgabe, Bd. 8, p. 250.)

Schlenther schreibt: „Wie Ellida Wangels Element das Wasser ist, so ist Hedda Gablers Element das Feuer. Und wie jenes gutartige Naturkind in der Sehnsucht nach dem freien Meer am Binnengewässer verschmachten möchte, so treibt diese bösartige Kulturdame, von keiner offenen Flammenglut erwärmt, Unfug mit dem Stubenfeuer." (8, p. XXXIV.)

Die nordische Feuergottheit ist Loki. Von ihm wird in der Edda (Skalda 35) berichtet: „Loki, Laufeyjas Sohn, hatte der Sif hinterlistiger Weise alles Haar abgeschoren . . ."

*

Schon Grimm (Myth. I, 313) hat Wieland mit Hephäst und Dädalos (Ikaros) in eine Reihe gestellt. (δαιδάλλω = kunstvoll arbeiten, Goldschmied sein.)

Solneß ist Baumeister.

Wieland mordet zwei Kinder. Solneß wirft sich den Tod seiner zwei Kinder vor.

Bödwild tritt in Wielands Schmiede ein, fordert von ihm, daß er ihren zerbrochenen Goldring zusammenschweiße, und wird von ihm verführt. Hilde tritt eines Tages in des Baumeisters Arbeitszimmer ein, stellt Forderungen an ihn und will sich von ihm verführen lassen.

Wieland macht sich Flügel und hebt sich (wie Ikaros) zu den Wolken empor. Auch Solneß steigt zu den Wolken empor und erleidet das Schicksal des Ikaros.

Diese Beispiele sind wohl lehrreich und geben zu denken. Ibsen hat seine Symbolik nicht rein erfunden, er hat sie auch gefunden, vorgefunden. Nothing will come of nothing, sagt Lear. Die Ifflands haben keine Mythologie. Eduard Stucken

---

# Vom Krankenbett

So komm ich nun zu Dir, mit krankem Sehnen,
Ein Wissender, entkräftet durch das Wissen,
Das allem Lebensstrom das Bett geweitet,
So daß er seicht sich in die Flur verbreitet,
Versickernd in der Erde spröden Rissen.
Horch an mein Herz! Hörst Du das bange Stöhnen?

Ich neig den Kopf. Das kommt nicht von den Träumen?
Die Seele harrt: nicht duftbetäubt von frohen,
Verheißend weißen, sehnsuchtsschweren Myrthen.
Sie ist nicht Braut, nicht festlich sie zu gürten
Drängt Schar an Schar sich in den hohen,
Von zitternd heißer Luft durchwogten Räumen.

Ein Chor mit lautlos aufgerissenem Munde,
Mit stummen Geigen, schweigenden Trompeten,
Macht mir Musik und drückt sich durch die Wände.
Mir ist so todesbang. Leg Deine Hände
Auf meinen Kopf, dann will ich knien und beten.
Lautlos und warm strömt Blut aus meiner Wunde.

Victor Tausk

# Revolution und Kaiserreich

Rudolf von Delius schreibt einen „Robespierre" (Albert Langen, München 1906). Er schreibt als Skeptiker vom reinsten Wasser, der beabsichtigt der „heroworship" gründlich zu Leibe zu gehen. Er ist nicht wie Shaw, der, ohne Existenz und Bedeutung des Genies irgend zu bestreiten, nur die nützlich pathetische Pose abstreift und mit ironischem Behagen das wunderlich feste Verwobensein von allzumenschlichen Alltäglichkeiten und wirksamer Größe aufzeigt. Delius hält die Akteure des großen weltgeschichtlichen Ereignisses für in jedem Sinne gewöhnliche Sterbliche, aus deren Eitelkeiten, Dummheiten und krankhaften Regungen recht zufällig Vorfälle von weltgeschichtlichem Ruf resultieren. Bei solcher Auffassung wird dann freilich die Welt der Geschichte ein „Tollhaus oder Krankenhaus". Aber es kann uns hier nicht in den Sinn kommen die Weltauffassung des Autors ethisch zu kritisieren. Die Frage ist ausschließlich, ob er seine (als subjektive Stimmung ja zweifellos existenzberechtigte) Meinung künstlerisch wirksam auszudrücken vermochte. Jede geistige Skepsis hat zum sinnlichen Äquivalent eine Auflockerung der Form. Wenn die Shawsche Heldenanalyse das Bild der Gestalten in bedenklich schwankende Lichter taucht, die dramatische Form in ironische Widersprüche verwickelt, so muß die Heldenverzweiflung von Delius notwendig zur Negation aller realen Suggestion, d. h., dramatisch gewendet, zur Groteske führen. Das Überspringen realer Zusammenhänge, das wir grotesk nennen, hat seinen ästhetischen Wert durch die energische Konzentration auf das Wesentliche, die entschiedene Absage an den kunstmordenden Geist des bornierten Verismus, der in ihm liegt. Da die Groteske Deliusschen Schlages zugleich darauf aus ist, die geschminkten Worte der Personen durch Taten zu dementieren, alles Wesentliche also in die sprachliche Auslösung von Gesten, Bewegungen, Aktionen setzt, so ist sie eine eminent dramatische Form — und, obwohl in ihrer Aufnahmefähigkeit gegenüber den Inhalten des Lebens naturgemäß sehr beschränkt, doch ästhetisch mehr als berechtigt, nämlich höchst erziehlich.

Es wird also letzten Endes nur darauf ankommen, mit wieviel Geist und Geschick Delius diese Form gemeistert hat. Einzelnes ist ihm ganz ausgezeichnet geglückt; die Figuren sind gut, d. h. bösartig sicher karikiert. Robespierre, der hysterische Pietist, ist gegen Danton als den biderben Epikuräer gestellt; Couthon, der pervers bigotte Sadist, ist der natürliche Verbündete des einen, wie Fabre, der sentimental posierende Poet, der des andern. Die Allianz, die erst Danton verrät und dann Robespierre stürzt, ist noch ergötzlicher: Legendre, der Schlächter meister, der mit seinem schlichten Volksverstand renommiert und stets ein un-

passendes Sprichwort im Maule hat, Collot, der alkoholische Schauspieler, Billaud, der moralisierende öde Pedant, Barère, das aalglatte Diplomätchen, das in einer Fracktasche die Rede für, in der andern die Rede gegen Robespierre birgt und schließlich Tallien, der geile Geck, der eine inhaftierte Kokotte liebt und unter dem Ruf „Freiheit — für Therese!" der Mann des weltgeschichtlichen neunten Thermidor wird: sie alle sind (nach meiner unverbindlichen Weltauffassung) nicht sehr tief, aber mit dem echten Ingrimm des Satirikers gesehen, und im Einzelnen recht geschickt charakterisiert. Die künstlerische Schwäche aber liegt, wie stets bisher bei Delius, in der Handlung: es fällt ihm verzweifelt wenig ein. Und so wiederholen sich endlos dieselben Situationen. Komplott, Wortgefecht, Verhaftung, neues Komplott: die Zahl sinnbildlich ironisierender Vorgänge, die er gefunden hat, ist für ein dreiaktiges Stück viel zu klein. Und so resultiert eine Langeweile, die durch die vielleicht vorhandene Absicht, die Monotonie des historischen Verlaufs satirisch zu geben, noch lange nicht ästhetisch entschuldigt ist — der rechte Künstler kann gerade die Langeweile sehr amüsant darstellen. Bei Delius aber leidet das interessante und in Einzelheiten durchaus glückliche Stück unter der dünnen und kahlen Zweckmäßigkeit der Erfindung.

Nach dem Skeptiker der Revolution ein Pathetiker des Kaiserreichs. Emil Ludwig läßt seinen „Napoleon" (Bruno Cassierer, Berlin 1906) zwar aus tiefen Menschlichkeiten, aber zur ganzen Höhe seines tragischen Ernstes aufwachsen. Noch Hebbel hat 1859 (früher hatte er anders zu der Frage gestanden) geschrieben: „Warum sind Charaktere wie die von Napoleon und Friedrich unpoetisch? Weil sie nicht idealisiert werden können. Warum können sie nicht idealisiert werden? Weil sie nur durch den Verstand groß sind, und weil der Verstand der gerade Gegensatz des Ideals ist". Seither ist aber dem Historiker von einer merkwürdigen Seite auf diesen Napoleon Licht gefallen — der Blick ist auf einen Punkt gerichtet worden, an dem in diesem ungeheuern Verstandes- und Tatmenschen plötzlich ein Idealist, ja ein Phantast, ein Träumer aufsteht, und — bedeutsam genug — dieser Punkt ist seine Achillesferse, ist der Sprung in seiner Natur, an dem er untergeht, ist die Ursache — des russischen Feldzuges: Der Kaiser von Europa, der in seiner Jugend den Werther auswendig konnte und selbst sentimentalische Dichtungen verfaßte, blieb in einem tiefverborgenen Schacht seiner Seele ein Romantiker, und manchmal, selten leuchtete es seltsam phantastisch auf aus dieser Tiefe, warf rätselhaft bunte Lichter über die klare graue Größe seiner Taten. Eine Sehnsucht war in ihm.

Mitten in seinen klügsten Kalkülen flammte sie in seltsamem Schein auf. Wenn der syrische Feldzug ihn von Ägypten nach Indien bringen sollte, wenn der Osten ihm eine ewige Lockung, Alexander ihm ein immer wieder genanntes Vorbild schien, wenn hinter dem großen Verhängnis

von 1812 etwas steht wie der Dämon dieses Orientverlangens, wenn der Zauber des Alexanderzuges mehr vielleicht als der Verstandesgrund, England zu brechen, nach Indien lockt — so ist das die Stimme dieser Sehnsucht. Im Genie dieses ungeheuern Vernunft- und Arbeitsmenschen war eine neidvolle Liebe zu jener andern, scheinbar übervernünftigen und müheloſen Art der Genialität, jener schönen, flughaft sichern Leichtigkeit, mit der der blondlockige Jüngling Alexander in wenigen Jahren den Erdkreis sich unterwarf. Dieser Sohn der Arbeit und der Berechnung verlangt nach einem Moment der Freiheit, des künstlerischen Getragenseins. Er fühlt sich Stufe auf Stufe vom Schicksal getragen, ein Sammler und Nützer kleiner Wirklichkeiten — er möchte einmal Schicksal sein, alle Wirklichkeiten überfliegen... Da wird denn der gewaltsam grandiose Russen-Feldzug zum Abbruch dieser Sehnsucht, zur Katastrophe der innern Tragödie dieses großen Menschen, der über seine Art hinaus verlangt. Alle sorgsam kluge Vorbereitung im Einzelnen erscheint uns wie ein Opfer, mit dem Napoleon dem Schicksal das Recht der phantastisch unklugen Grundabsicht dieses Feldzugs abkaufen will. Es ist ein romantisches Unternehmen — in dem der große Realist erliegen muß.

Dies ist die mögliche und große Tragödie von Napoleon Bonaparte, wie Emil Ludwig sie gesehen und gestaltet hat. Sehr schön gibt seine erste Szene gleich im engsten Kreise ein Abbild des großen Verhängnisses. Es ist Hofball: Napoleon, niemals ein Tänzer, folgt einer momentanen Aufwallung sinnlich freier Lust, wagt sich aufs Parkett und — fällt. „Seine Majestät kann nur nicht tanzen!" — „Ja, warum tanzt denn Seine Majestät?" — so schließt die erste Szene. Und dann blicken wir — es ist zu Paris, Anfang 1812 — in das Ringen der klaren, rechnenden Vernunft des Kaisers mit der romantischen Lockung des Orientzuges, die sich in vielerlei politischen Gewändern scheu verbirgt. Eine seltsam und groß erfundene Szene bringt die Entscheidung: Im Abenddämmern eines grauen Tages — in den Tuilerien — Napoleon allein mit einem Weibe, einer Schauspielerin — einer jener vielen, die er zuweilen in starken flüchtigen Aufwallungen seiner Sinnlichkeit zu sich beschied. Aber er findet in dieser „Duchanelles" einen Menschen, ein Weib von bitterm Stolz, das aus einem schmutzigen Dirnendasein langsam aufstieg und jetzt, als erste Spielerin an Frankreichs erster Bühne, mehr das Elend des Weges als den Triumph des Zieles fühlt. Der Kaiser fragt sie um ihr Leben, und in einem Wetterschlage des Bewußtseins erkennt er sein Schicksal in ihrem. Der Kaiser von Europa ist mühsam und staubig aufgestiegen; eine Bahn von klügelnden Kleinheiten, voll fahler Kompromisse liegt zurück; wie sie mit ihrem Leibe, hat er „Unzucht mit seinem Selbst" getrieben; schrittweis kam er empor, immer blieb sie unerfüllt, die Sehnsucht nach freiem Flug, selbstherrlichem Aufschwung — „ein Sturmwind sollt es sein!" Da bricht der Schrei

der Sehnsucht noch einmal übermächtig aus. War er bisher nur getragener Schwimmer, jetzt will er selbst Sturm, Meer sein:

„Nach Indien stürm ich! — Süße Luft des Südens,
o Ambraduft und Aloe — entschmeichelt
der harten Seele Alexanders Schmelz!"

Da ist der russische Feldzug beschlossen. Das Weib geht. Die Generäle kommen, fieberhaft arbeitet der Kaiser, er will die Erfüllung seines Traumes erreichen. Aber in der Wirklichkeit der grauen russischen Steppe stellt sich ihm keine helle, schnelle Entscheidung — der „Krieg ohne Feind" weicht vor ihm her, ein „halbschlafender Koloß", lichtlos, luftlos. Als er in Moskau einzieht, ist alles öde, leer: statt orientalischen Volkes eine kleine Schar schmutzigen Gesindels, das die Häuser anzündet. Die lähmende Enttäuschung legt sich wie Wahnsinn auf sein überreges Hirn — wie Alexander in Persepolis will er die Königsburg des Feindes werfen. Aber da schlagen ihm schon die Flammen entgegen, der Kreml brennt, brennt, von fremder Hand angezündet! Er muß fliehen. Wieder „muß" er, er, der einmal „wollen" wollte. Mehr im Innern noch, als an äußerer Macht gebrochen, kehrt er nach Paris zurück. In einer letzten prachtvollen Szene, die von scheu verhüllten Innerlichkeiten zittert, sucht er seine Niederlage zu verbergen — im geistigen Ringkampf mit Talleyrand, dem klugen Minister, der hinkt und deshalb auch nie tanzt, dem Warner, der seinen „Roman" stets belächelte, der im engen Kreise sich unantastbar sicher hält. Der soviel größere Kaiser, der über seinen Kreis strebte, ist zerbrochen, seit der Traum, der ihm, ein rotleuchtender Stern, „zwanzig Jahr den Traum der Ferne glühte", erlosch.

Diese Tragödie des Genies hat Ludwig in den angedeuteten Szenen in großzügig klaren Sinnbildern und mit einer tiefeingrabenden und aufwühlenden Sprachkraft gestaltet. Zwischen diesen Höhen liegen freilich recht mühsam zu durchwandernde Flächen. Der hastig erarbeitete historische Stoff ist mehr mit befehlshaberischer Geste der Idee eingeordnet, als mit arbeitsamer Geduld dem künstlerischen Plan eingebaut. Es gibt deshalb dürre, nüchterne, schwach eingestimmte Strecken. Ähnliche Lücken wie die Sinnbildlichkeit der Szenenführung läßt die Plastik der sprachlichen Kraft. Hart neben reif ausgestalteter Schönheit steht die flüchtig nervöse lyrische Skizze. Hingetupfte Worte lassen die Idee ahnen, machen aber unruhig, durch den Mangel an dramatischer Klarheit und Schärfe, durch den Kraftaufwand, den das Bemühen, sie zu verstehen, der Einfühlung in das Leben des Vorgangs entzieht. Hier ist die Gefahr für den Autor: eine falsche Lyrik lockt ihn vom rechten Drama ab.

Bei alledem ist kein Zweifel, daß dieser „Napoleon" das Werk eines im Wachsen begriffenen Talents ist und zugleich nach vielen heroisch leeren Staatsaktionen eine wirkliche Tragödie, die Tragödie des Realitäts-Genies, das träumen möchte. Julius Bab

# Abschied

Drama in einem Akt

Personen:

Der Regiments-Adjutant
Leutnant Hron
Leutnant Gehr
Leutnant Mauthner
Korporal Schleich
Anton, Offiziersdiener
Rekrut
Frieda
Stimme des Bataillons-Kommandanten

(Der Vorfall spielt in einer kleinen Garnison Mährens, an einem Abend gegen Ende November des Jahres 1899.)

Höchst einfache Offizierswohnung. — In der rückwärtigen Wand zwei Fenster nach der Gasse, in der linken Seitenwand eine Tür. Im Winkel (links) ein ärarisches Feldbett, darüber ein Waffenarrangement. Neben dem Bett ein Nachtkästchen, darauf ein Wecker und Leuchter mit Kerze und Zünder. Zwischen den Fenstern ein Rauchtischchen. Im Winkel (rechts) ein grüner Kachelofen; an der rechten Seitenwand ein Hängekasten, ein Kanapee, vor diesem ein einfaches Bambustischchen, darauf ein Samovar mit Teegarnitur; neben dem Kanapee ein Bücherregal mit Lexikon und Dienstbüchern. Bei der Tür ein Kleiderstock, behangen mit einigen Monturstücken. Inmitten der Szene ein größerer Tisch, daran einige Stühle. Auf dem Tisch stehen: eine brennende Petroleumlampe, eine Wasserflasche und zwei Wassergläser. Dämmerung.

Anton: (legt einige Kohlenstücke dem Feuer im Ofen zu; macht Licht; sieht nach dem Tee im Samovar; schließlich nimmt er eine Feldbinde aus dem Kasten und hängt sie auf einen Nagel des Kleiderstocks)

Rekrut (kommt; etwas befangen): Der Herr Leutnant laßt sagen, daß er für das Fräul'n nicht zu Haus is.

Anton: Is gut. Kehrt Euch! — Marsch!

Rekrut (macht vorschriftsmäßig „Kehrt" und geht)

Anton: Halt! — Kehrt Euch!

Rekrut (führt den Befehl aus)

Anton: Sag dem Kopral Schleich, daß die Arbeiter um sechs Uhr die Fabrik vom Leitnant Mauthner sein Vatern noch amal bambadieren wollen; er soll sich also seine Kameradschaft auf an zweiten Alarm vorbereiten. Verstehst?

Rekrut: Ja, aber bitt schön, Herr Anton, der Herr Kopral is beim Herrn Hauptmann in der Kompaniekanzlei.

Anton (überrascht): Aj Sakra . . . hat ne mein Leitnant doch an'zeigt?! (leichthin) So sags halt dem Zugführer Melzer.

Rekrut: Ja.

(Es wird bescheiden an die Tür geklopft)

Anton (geht an die Tür und öffnet sie): Ah, grüß di' Gott, Landsmann!

Schleich (hinter der Szene): Is der Leutnant net da?

Anton: Naa, komm nur rein.

Schleich (kommt auf die Szene, erblickt den Rekruten; brüsk): Was machst da? He?! Tust 'leicht spionieren!

Rekrut: Ich hab dem Herrn Anton vom Herrn Leutnant was auszurichten g'habt. Ich bin ka Spitzel!

Schleich: Sei net frech . . . sonst —! Pass' auf! Degradiert bin ich noch net! — 's kann dir alleweil noch was g'schehn von mir . . . Wirst solang am Watschenbaum beuteln, bis a reife für dich 'runterfallt . . . Marsch!

Rekrut (brummend ab)

Anton (ruft ihm nach): Brumm nit, wenn dir der Kopral was sagt! — Wo is der Leitnant?

Rekrut (hinter der Szene): In der Regiments-Adjutantur.

Schleich (erschrickt): Du, Landsmann, was hat er sagen lassen? — 'leicht was wegen mir?

Anton: Aber naa — 's war nur wegen ein' Besuch, den er kriegen soll. Was bringst, Landsmanne?

Schleich: Der Leitnant hat um mich g'schickt. Ich war g'rad beim Hauptmann, der hat a Protokoll mit mir aufg'nommen wegen der Uhr vom Leitnant Mauthner sein erschlagenen Vatern. (Gibt Anton einige Nickelmünzen) Der Rechnungs-Ungeziefer schickt dir die Löhnung.

Anton (zählt das Geld und steckt es ein): Mit der Uhr . . . da hast wieder amal was Feines ang'stellt.

Schleich (nicht ganz fest): Du glaubst amend auch, daß ich s' dem Toten g'stohlen hab?

Anton (sieht ihn von der Seite an): Geh, bitt' dich, spiel' dich vor mir nit auf! Wir kennen uns ja! Im Wildern kommt dir keiner gleich. Mit vierzehn Jahr schon hast an Heger schossen, der dich im Revier erreicht hat . . . Wirst dich auch net scheniert haben, an Toten d' Uhr zu nehmen.

Schleich: Er hat s' mir g'schenkt.

Anton: Der Tote ist dir zulieb' noch amal lebendig worden und hat g'sagt: „So, Herr Kopral, da schenk' ich ihnen was zum Andenken". Da hätt'st aber g'scheiter sein soll'n und dir's schriftlich von ihm geben lassen.

Schleich (schweigt einige Augenblicke, sieht in das Feuer, plötzlich fährt er auf): Du! — wann ich deshalb nach Möllersdorf kommen sollt' — — Christus und Maria! — Tonl, da is' jemand z'viel auf der Welt!

Anton: Landsmanne, mach keine Dummheit! Schlag' dich etwie durch . . . Du kennst meinen Leitnant, er ist ein fescher Kerl; hat dich gern! er hat dich zur Charge g'macht . . . Wenn du ihn bitt'st, so wett' ich, daß er dir verzeiht. Schau' daß deine Kameradschaft beim zweiten Alarm . . .

Schleich (fährt auf): Wird denn noch einer sein?

Anton (will erzählen): Wie ich beim Dimt um Petroleum war, da haben sich die Kommis erzählt . . .

Schleich (wild): Wird noch einer sein? . . . frag ich dich!

Anton: Ich glaub' schon. — Aber was hast denn?

Schleich (aufatmend): Na!

Anton: Was ist denn mit dir? (Von einem Gedanken erfaßt) Schleich! Jesus Maria! Daß du dann nicht am End' dem Leitnant was machst! Du! Ich verrat' dich!

Schleich (fährt rasch in die Tasche): Ich renn' dir 's Messer (vom Gang her das Scheppern einer Säbelscheide auf Steinfliesen, dann Schritte. Schleich verstummt und zieht die Hand aus der Tasche)

Regiments-Adjutant und Leutnant Hron (treten auf. Der Adjutant nur in Blouse und Kappe, ein Schreibheft in der Hand, einen Stift hinterm Ohr; Hron im Mantel mit Säbel und Kappe. Die beiden Soldaten nehmen „Habt Acht"-Stellung)

Hron (zu Anton): Abtreten! — vor die Tür.

Anton (ab)

Hron (zum Adjutanten): Bitte, nimm Platz. (Ab)

Adjutant (setzt sich an den Tisch, dreht die Lampe ein wenig auf, schlägt das Heft auf, nimmt den Bleistift zur Hand, dann sieht er Schleich an und sagt lässig): Steh'n S' nur „Ruht".

Hron (kommt zurück): Entschuldige, ich hab' schau'n müssen, ob der Anton vor die Tür 'gangen ist'; es ist' nämlich ein neugieriges Luder. (Legt Mantel, Säbel und Kappe ab)

Adjutant: Na, so laß dir einen andern kommandieren.

Hron: Ich bin an den Kerl schon so g'wöhnt . . .

Adjutant: — — — also da ist der Herr Kopral Schleich!

Hron: Ja. (Zu Schleich) Sie, Kopral Schleich — Sie werden dem Herrn Oberleutnant die Uhrg'schichte erzählen, bevor Sie beim Regimentsrapport dem Herrn Oberst vorg'führt werden! (Bietet dem Adjutanten Zigaretten an) Bitte . . . (Zündet für sich eine Zigarette an der Lampe an, setzt sich auf das Kanapee und fordert schließlich Schleich auf) Na also — wird's?

Schleich (bestimmt): Herr Leitnant, ich melde gehorsamst, daß ich die Uhr vom Herrn Mauthner 'kriegt hab'.

Adjutant: Sie haben die G'schichte mir zu erzählen; der Herr Leutnant geht Sie vorläufig garnichts an, verstanden?

Schleich: Herr Oberleitnant, ich melde gehorsamst, daß mir der Herr Mauthner die Uhr g'schenkt hat, eh' er noch ganz tot war.

Adjutant (spöttisch): Also war er um die Zeit erst halb tot und hat Sie wahrscheinlich für seinen Erben g'halten.

Schleich: Er war halt nimmer so ganz beinand.

Adjutant (lachend): Ah! darum hat er Ihnen die Uhr g'schenkt? (Zu Hron) So wär's ja leicht erklärlich — was glaubst du? Hm — (Zu Schleich) Aber er hat's doch nicht um Gotteswillen g'macht! — Wie?

Schleich: Ich glaub', daß es dafür war, weil ich die zwei Kerln, die ihm den Schädel eing'haut haben, mit'm Bajonett niederg'macht hab'.

Hron: Da war der alte Herr schon tot, soviel ich g'seh'n hab'.

Schleich: Nein, Herr Leitnant, das hat er noch g'sehn!

Hron: Verfluchter Kerl! (ruhiger) Lügen S' doch nicht so.

Adjutant: Sie, Kopral, der Herr Regimentsarzt Mandl hat bestätigt, daß der alte Herr sofort tot g'wesen sein muß, wie er den ersten Schlag von den Sozialisten kriegt hat. Wollen Sie am End' sagen, daß der Herr Regimentsarzt von sein G'schäft nix versteht?

Schleich: Herr Oberleitnant, ich melde gehorsamst, daß der Herr Mauthner noch g'lebt hat! Ich hab' vor seine Augen dem einen Kerl das Bajonett in die Brust g'stoßen und dem zweiten eins mit'n Kolben geben, daß er g'nug g'habt hat . . .

Adjutant: — und haben, Sie feiner Hecht! wie der Herr Leutnant Hron unter Eid aussagt, dem Toten die Uhr 'zogen und hätten drauf auch noch die Räuber bestohlen, wenn der Herr Leutnant Sie nicht erwischt hätt'.

(Es wird an die äußere Tür geklopft)

Hron: Pardon! (Geht an die Türe, öffnet) No, was gibt's denn?

Adjutant (zu Schleich): Ja ja, mein Lieber, da hilft Ihnen einmal nichts. Mit dem Lügen werden S' sich nur schaden!

Anton (währenddem zwischen der Tür): Herr Leitnant, 's Fräul'n geht vorm Tor auf und ab.

Hron: Nicht hereinlassen! Ich bin nicht zu Haus. (Schließt die Tür und geht auf seinen Platz zurück)

Adjutant: Du! Ich hab' gestern die Frieda mit dem kleinen Poldi Gehr im Variété g'sehn.

Hron: Ich weiß — (winkt ihm ab)

Adjutant (zu Schleich): Sie — ich rat' Ihnen jetzt zum letztenmal, daß Sie uns die reine Wahrheit über den Fall sagen. Straflos werden S' nicht ausgehen, das ist selbstverständlich, aber . . . Also, wie war's? 'raus damit! Zeigen S' a Kurasch!

Schleich (nach einigen Augenblicken): Herr Oberleitnant, ich melde gehorsamst, ich hab' die zwei niederg'macht und hab' die Uhr 'kriegt. Alles andre is

Hron (fährt auf): Sauhund!

Adjutant: Geh, Hron, sei ruhig und lass' mich machen. Ich hab's. (zu Schleich) Wissen S', der Herr Leutnant hat die G'schicht dem Herrn Hauptmann, dem Herrn Major Stieglitz und dem Herrn Oberst so erzählt, wie ich's Ihnen vorher erzählt hab'. Der Herr Leutnant will seine Aussage beschwören! Wenn Sie aber das g'rade Gegenteil von dem behaupten, was der Herr Leutnant ausg'sagt hat — beschwören können Sie's doch auch?

Schleich (kleinlaut): Ja . . .

Adjutant: No so geh'n S', dann hat der Herr Leutnant g'logen und wird degradiert. Das wissen S' doch? Net wahr?

Schleich (nickt)

Adjutant (wirft Hron einen triumphierenden Blick zu, so als ob er sagen wollte: „Jetzt paß auf!"): Sie wissen aber ganz gut, daß Sie nur dem Herrn Leutnant Ihre Charge verdanken. Und jetzt wollen Sie ihn um seine Ehre bringen —? Geh'n S', machen S' das nicht; er hat zwar alle seine Vorgesetzten ang'logen...

Schleich (senkt den Kopf)

Hron (donnernd): Kopf hoch!

Schleich (hebt trotzig und wuterfüllt den Kopf)

Hron und Schleich (fixieren sich)

Hron: Hab' ich gelogen?!

Schleich (läßt langsam den Kopf sinken)

Adjutant: Das sagt genug! (Erhebt sich) So. (Legt seine Hand auf Schleichs Schulter) Du kommst mir auf die Festung! Drauf kannst Du Gift nehmen, Leichendieb! Marsch!

Schleich (preßt die Zähne fest aufeinander, so daß ihm die Backenknochen hervorstehen und fixiert drohenden Blickes die Offiziere)

Die Offiziere (momentan verblüfft, fahren wild auf): Was?! — Was erlaubt sich der Lump?!

Schleich: Nix. (Macht „Kehrt" und geht ab)

Adjutant (nach kurzer Pause): Das ist ein feiner Kerl . . meiner Treu!

Hron: Weißt, Kurasch hat 'r — —!! Soviel hätt' ich ihm nie zu'traut. Wie die Sozialisten in uns 'neing'feuert haben, stürzt er, ganz allein, vor, nimmt's G'wehr beim Lauf und drischt mit dem Kolben drein, was Köpf' waren. So hat er sich durchg'haut bis zu der Stell', wo der alte Mauthner g'legen ist . . . . (Im Kasten knackt es, als ob im Holz ein Sprung entstanden wäre. Hron fährt, von Schreck erfaßt, zusammen).

Adjutant: Deine Möbel gehen flöten. Der Anton heizt aber auch wie nicht g'scheit.

(Es wird von außen an die Tür geklopft)

Hron: Was gibt's denn schon wieder? (Geht an die Tür und öffnet sie.) Was hast denn, du Tepp?

Anton (in der Tür): Die Fräu'ln hat bei der Stationswach' nach Herrn Leutnant g'fragt.

Hron: Ich bin nicht zu Haus! Fertig. Schau, daß d' abfahrst! (Haut die Tür zu)

Adjutant: Alsdann die Frieda! Sag' amal, wie kommt's denn, daß sie der Poldi ins Variété führt? — Möchst s' los werden!

Hron: s' Mädel tät ich behalten, wenn —

Adjutant: — wenn die Regie nicht so groß wär? Probier's halt', setz' das Mädel auf halbe Portion . . . Ich glaub', daß sie dich gern hat und sich einschränken wird, wenn du dich ihr deklarierst. Der kleine Gehr kann ihr eh nicht das bieten, was sie bei dir hat . . . Weißt, mein Lieber, das muß ich dir übrigens schon sagen: einen Bessern hätt'st du ihr aussuchen können, wenn du sie wegbringen willst — auf jeden Fall. Den Gehr suchst ihr aus . . . den faden Menschen?! Warum hast sie nicht dem Mauthner offeriert? Der hätt' sie g'wiß gern übernommen . . . Weißt . . . und dann sind bei ihm die Guldenstückeln z' Haus; gar jetzt, wo er als Proviant-Offizier seinem Vater die Brotlieferung zug'schanzt hat.

Hron: Sein Vater ist doch tot.

Adjutant: Wird halt seine Mutter das G'schäft weiterführen, oder nimmt er Abschied und wird G'schäftsmann; ihm liegt viel an der Charge . . Die Charge is' ihm eh nix als Pflanz, und für den Pflanz schmeißt er's Geld beim Fenster 'naus. Laß ihn nur G'schäftsmann werden und nachher paß auf, wie er knickern wird. Und ich glaub', daß er jetzt G'schäftsmann wird — wenigstens hat er heut' in der Meß' so g'red't. Ich glaub', er will warten, bis der Ausstand vorüber ist, dann nimmt er Abschied. Na und da wär's rein aus Dankbarkeit gegen die Frieda g'wesen, wenn du sie dem Mauthner abgetreten hättst. Das Hascherl hätt' ihn tüchtig g'rupft und 'was erspart auf ihre alten Täg'.

Hron: Das wär' ganz schön . . . aber die G'schichte ist nicht so einfach. — Gott, die paar Zehner, die mich 's Mädel monatlich kost't, bring' ich auf andre Art wieder herein — ich brauch' nicht im Kaffeehaus sitzen und die Auslagen sind gedeckt . . . darum geht's mir nicht — — aber — — Es ist halt eine verfluchte Geschichte! (Geht einige Male im Zimmer auf und ab)

(Es klopft)

Adjutant (bevor Hron an die Türe gehen kann): Herein!

Hron (sieht verlegen nach der Tür)

Leutnant Gehr (tritt auf, in der Adjustierung des diensthabenden Offiziers; er reicht dem Adjutanten die Hand): Ich komm nur auf einen Sprung zum Gustl (Reicht Hron die Hand) Servus!

Adjutant: Ich will Euch nicht stören, Servus! (ab)

Hron und Gehr: Servus! Grüß dich!

Hron (geht an den Samovar, schenkt für sich eine Tasse Tee ein): Willst mitsaufen?

Gehr: Danke.

Hron: Was bringst mir?

Gehr (überlegt; dann rasch): Gustl! wenn du ein Ehrenmann bleiben willst, mußt du die Frieda heiraten.

Hron (fährt auf): Poldi!! — (leichthin) Geh', laß dich nicht auslachen. Bei dir ist sie g'wesen — man erzählt sich davon . . .

Gehr: Ich gib dir mein Ehrenwort, daß ich mit ihr nichts gehabt hab' . . . Gustl, du hast das Mädel von ihren Eltern gelockt, hast es zu deiner Geliebten gemacht, hast ihr ihre Eltern entfremdet — das arme Hascherl steht ganz allein in der Welt, weiß nicht, wo ein, wo aus, und sieht sich in ihrer Liebe zu dir betrogen . . . Mensch, die Arme hat mich so gebettelt, daß ich sie schonen soll, weil sie ganz, mit Seel' und Leib, dir g'hört, daß ich mit ihr hab' weinen müssen. Ich hab' noch niemals soviel Liebe bei einem Mädel g'funden. Glaub' mir, ich wär glücklich, wenn ich ein solches Weib finden könnt . . . Und deshalb sag' ich dir: Wenn du ein Ehrenmann bleiben willst, heirat'st du die Frieda!

Hron: Du hast leicht reden. Aber sag' mir nur, was ich im Zivil anfang'? — Ich hab' ja sonst nichts g'lernt.

Gehr: Wenn der Mensch für ein Weib zu sorgen hat, findet er überall Brot.

Hron: Und glaubst du, daß ich für das Weib den Säbel aus der Hand leg'? — Was glaubst du eigentlich?

Gehr: Ich glaube, daß du nicht Offizier bleiben kannst, wenn du dein Vergehen an der Frieda ungesühnt läßt.

Hron: Darüber kann entschieden werden.

Gehr (ereifert sich): Darüber soll entschieden werden, wenn du das Mädel nicht rehabilitierst! So ein Mädel darf nicht verkommen! — Warum willst du sie eigentlich los werden? Was hat sie dir getan? Ist dir ihre große Liebe so lästig? — Du bist ein brutaler Mensch!

Hron: Lieber Poldi, ich hab' für mein Vorgehen meine Gründe . . Du hast dir halt einen Roman von ihr vorplärren lassen, und weil die G'schicht dich angegriffen hat, willst du, daß auch ich davon gerührt und überzeugt sein soll . . . Ich hab' das Mädel satt und damit basta! Freilich: zwingen kann ich dich nicht, daß du die Frieda mit meinen Augen schaust.

Gehr: Ist kann's nicht glauben, daß sie mir eine Komödi vorg'spielt hat. Es ist nämlich was vorg'fallen . . . So 'was Schreckliches hab' ich in meinem Leben noch nicht mitg'macht — und wünsch es auch nicht mehr zu erleben.

Hron: Hat sie am End' Geister zitiert?

Gehr: Ja . . . oder so was ähnliches; 's war einfach unerhört gruselig! Wie ich nämlich mit ihr ins Zimmer komm' und Licht machen will, da gibt's einen Knacker im Tisch. Die Frieda, den Knacker hören und aufschrein, war eins. Sie zünd't die Kerzen an, nimmt mein Theetisch'l . . .

Hron: .. und sagt, daß du deine Händ drauflegen sollst ... Was?!

Gehr: Ja. — Ich frag' s', was das zu bedeuten hätt', da sagt s', daß sie mit ihrer verstorbenen Schwester spricht. — Du hätt'st sie das g'lehrt.

Hron: Ja, ich hab' ihr einmal den Spaß gezeigt . . . den ich bei einer verrückten Sängerin seinerzeit g'lernt hab'.

Gehr: Na hörst . . .! das ist ein v'rdammt gefährlicher Spaß. — Ich leg' also die Händ' auf, da fangt das Tisch'l an zu hupfen — — Ich hab' lachen müssen . . . Aber auf einmal gibt's einen Krach im Kasten, und wie Plänklerfeuer kracht's überall nach: im Tisch, in der Lampe, im Kasten, in der Bibliothek, in den Fenstern, im Ofen — und mittendrin' hupft das Tisch'l und klopft wie eine hohle Nußschal'n am Fußboden . . . Das Klopfen is mir durch alle Glieder 'gangen und im Kopf hat's mich g'schmerzt. — Ich hab' schon einmal ein Klopfen g'hört, das war, wie s' meinem Papa den Sarg zug'nagelt haben . . . Und wie der Geisterlärm am ärgsten war, und die Frieda wie eine Närrin Augen und Mund aufreißt und verrücktes Zeug daherred't, da seh' ich meinen Papa vor mir — Kreuzbombenelement! Es kracht wie krepierende Schrapnells, und der Papa droht . . .! Dann hat's plötzlich aufg'hört — und die Frieda hat ihre Händ' vom Tisch'l 'zogen . . .

Hron: Und so ein verrücktes Mädel soll ich, bloß weil du ein zu guter Kerl bist, heiraten?

Gehr: Verrückt — verrückt! Warum hast du ihr die Sachen g'lehrt? Warum läßt du die Geister nicht dort, wo sie ungefährlich sind? Was haben sie dir g'macht? Warum hast du sie g'rufen?

Hron: Glaubst du am End' dran?

Gehr: Ich glaub' an das, was ich seh'.

Hron: Sagst aber selbst, daß es eine Verrücktheit ist!

Gehr: Desto gefährlicher ist mein Glaube!

Hron: Ich möcht' dich jetzt nur noch eins fragen: Wie, glaubst du, wär' meine Ehe mit Frieda?

Gehr: — Schau, du hast sie um ihre Eltern gebracht; sie hat dich närrisch gern . . .

Hron: Gut, da streit' ich nicht mit dir. Aber was kann ich meinem Kaiser und Vaterland leisten, wenn ich in Zivildienst geh'? Und was leiste ich als Frontoffizier?! — Du wirst mir doch zugeben müssen, daß seit fünf Jahren, also solang' ich Leutnant bin, die besten Züge vom ganzen Regiment die meinigen sind; daß meine Mannschaft durchweg aus Schützen besteht. Ich bin von Seiner Majestät stets belobt worden, selbstverständlich auch vom Ixfuß-Gipsverband, vom Divisionär und Brigadier. Schau dir einmal die Kompagnie an! — Wer macht alles? Wer leitet die Rekrutenausbildung? Wer exerziert von früh bis Abend? — — Weißt, lieber Poldi, es ist eigentlich gar kein so besonderes Verbrechen, was ich an der Frieda begehe, wenn ich ihr den Abschied gib . . . wenn du nämlich bedenkst, daß auch ich a bisserl Abwechslung in meinem privaten Leben brauch', wenn ich vom frühen Morgen bis zum späten Abend und Sommer und Winter nichts andres kenn, als den Dienst für den obersten Kriegsherrn.

Gehr: Gott ja . . . Aber warum soll grad' sie um ihr Recht kommen?

Hron: Welches Recht?

Gehr: Das Recht an Dich!

Hron: Was gibt ihr dieses Recht?

Gehr: Sie hat dir ihre Reinheit geschenkt!

Hron: Was ist mir von dieser Reinheit geblieben?

Gehr (geschlagen): Du bist ein herzloser Mensch!

Hron: Wer hat denn mit mir ein Herz? Ich brauch' mir heute nur das Geringste im Dienst zuschulden kommen lassen, so fliegt mein Stern schon morgen ins Verordnungsblatt zurück. Mit mir wird kein Mensch Mitleid haben . . . Ich kann dir sagen, daß mich mein Hauptmann täglich verflucht; daß mich die Mannschaft täglich tausendmal erschlagen möcht' — aber paß auf, was die Kompagnie im Krieg leisten wird! Mit ihr trau ich mich mitten in die Feuerlinie des Feindes hinein.

Gehr: Ja, ja — — ich weiß . . . das weiß ich . . . Aber die Frieda, die arme Frieda!

(Ein Signal)

Hron (nimmt rasch die Feldbinde um)

Gehr: Laß sein, 's is nix. Nur die Bereitschaft und Kasernarrestanten. Ich hab' nämlich dem Feldwebel Kozian Befehl 'geben, daß er statt meiner alle Viertelstunden die Bereitschaft und Kasernarrestanten ausblasen laßt, damit der Alte denkt, ich schind' Dienst.

Hron (kurz): Heut' hätt'st dir diesen Spaß ersparen können! Die Mannschaft ist todmüd'.

Gehr (leichthin): Ah was . . . sollen die Kerln einmal auch a bisserl Blut schwitzen!

Hron (sieht ihn kalt an und legt die Feldbinde wieder ab)

Gehr: Was gedenkst du also in der Angelegenheit Frieda zu tun?

Hron: Ich werd' ihr Geld geben und sie zu ihren Eltern schicken. (Setzt sich an den Tisch und zieht eine Visitkarte hervor) Pardon einen Augenblick! (schreibt) „Lieber Schutzengel meiner Finanzen! Bin wieder mal in der angenehmen Lage, dich um zweihundert Flörln anzupumpen. Sei der Güte und gib das Geld, welches ich für die Frieda benötige, wohl verpackt und petschiert dem harrenden Sklaven. Es grüßt Dich Dein Hron, Leutnant." (Geht an die Türe und ruft) Anton!

Anton (hinter der Szene): Befehl'n, Herr Leitnant?

Hron: Da, bring' den Brief dem Herrn Leutnant Mauthner und wart' auf Antwort! — Er wird vielleicht in der Mannschafts-Menage sein, und ist er nicht mehr dort, dann find'st du ihn bei seiner Mutter. Laufschritt! (Schließt die Tür) So: Die Schulden der Frieda werden bezahlt, das Mädel zu ihren Eltern gebracht und bekommt eine monatliche Sustentation. Hoffentlich wird damit Deinem menschlichen Empfinden Rechnung getragen sein.

Gehr: Ich hätt' anders an dem armen Mädel gehandelt; darauf könnt ich dir Brief und Siegel geben. (Erhebt sich)

Hron (lächelnd): Willst du schon gehn? Jetzt wär's ja erst g'mütlich worden . . .

Gehr: Ich muß bißl visitieren. Servus! (Ab)

(Schluß folgt)

Franz Schamann

# Rundschau

**Theaterreportage**

Otto Ernst, wie immer durch eine abfällige Kritik in Harnisch gebracht, hat über seinen Kritiker einen groben Beschwerdebrief an den Verleger der Zeitung geschrieben. Im übrigen ist an dieser Stelle kein Anlaß, von dem genügend bekannten Fall zu sprechen. Nur was den wieder einmal erbosten Autor so besonders erregt hat, ist von Interesse. Wie Julius Hart schon im „Tag" betont hat, ist es hier, wie in fast allen ähnlichen Fällen (bei andern Autoren), weniger das abfällige Urteil des Kritikers, als vielmehr dessen von des Autors eigener Beobachtung abweichender Bericht über die Aufnahme des Stücks durch das Publikum. Es ist — ich sehe jetzt von dem besondern Falle ab — gezischt worden, und der Kritiker sieht darin eine Demonstration gegen Stück oder Darstellung, der Autor aber nur gegen die vielleicht durch lärmenden Beifall an unrechter Stelle verursachte Störung. Der von verdächtigen Seiten herniederrauschende Beifall ist dem Referenten unecht vorgekommen, in dem mühsam durch freundliche Hände erzwungenen mehrmaligen Auf- und Niedergehen des Vor-

hangs sieht er eine laue, sehen Dichter und Darsteller eine ehrenvolle Aufnahme und so weiter.

Was hat aber, zum Henker, der Kritiker, mit der Aufnahme des Stücks durch das Publikum zu tun? Wenn er selbst sich durch den im Kampf der Zuschauer für und wider das Stück zum Ausdruck kommenden Zwiespalt beirren und beeinflussen läßt, wenn er Schlüsse daraus auf die Wirkung zieht und gar falsch schließt, so ist es schlimm genug um sein Urteil und sein Anrecht auf sein ehrenvolles Amt bestellt. Was hat er aber, frage ich nochmals, darüber auch noch zu berichten? Ist nicht gerade das geeignet, die Kritik zur Reportage zu erniedrigen? Für den Bericht über alles, was sich im Zuschauerraum „getan" hat, ist Holzbock der richtige Mann. Die Redaktion, die solch einen Bericht braucht, wird ihren Mann dafür zu finden wissen. Der Theaterkritiker aber hat nur mit dem zu tun, was auf der Bühne vorgeht, er lehne es ab, mit seinem Urteil ein Stimmungsbild und einen Bericht über die Anwesenden, über die Haltung der bezahlten und unbezahlten Claque, über die Zahl der würdelosen Hervorrufe und dergleichen zu verbinden, und die Redaktion, die es mit dem Zweck der Kritik ernst nimmt, streiche ihm die überflüssigen Brillanten — der Zuschauerinnen.

Sch.

---

## Halbe Dichter

Alexandre Dumas fils schreibt einmal: „Man kann ein sehr guter Historiker sein, wie Carrière, ein sehr großer Poet, wie Lamartine, ein sehr großer Romanzier, wie Balzac, und doch nicht das geringste Talent für die Bühne besitzen. Man kann ein miserables Französisch schreiben, der letzte der Dichter, der unwissendste der Historiker sein, unfähig die kleinste Kleinigkeit in einer andern Form als der dramatischen zu schreiben und kann sich als Bühnenschriftsteller einen Namen allerbesten Klanges machen."

Die größten französischen Dramatiker, die man einst danach fragte, wie und nach welcher Methode sie arbeiteten, antworteten, sie wüßten es selbst nicht, und Dumas rief lachend aus:

„Ich glaube, daß alle, die gute Stücke schreiben, die Frage, wie sie es eigentlich anfangen, dahin beantworten würden, daß sie keine Ahnung davon haben. Und als ich, noch als Gymnasiast, meinem Vater dieselbe Frage stellte, antwortete er lakonisch: „Der erste Akt klar, der letzte Akt kurz, das Ganze interessant."

Über die Leiden der Mitarbeiterschaft gibt Dumas in einem Briefe nähere recht amüsante Details. Ich muß dabei vorausschicken, daß in Paris die Zusammenarbeit zweier Autoren auf einem andern System beruht als bei uns. Es sind da nur in den seltensten Fällen zwei gleichartige Talente, die sich vereinen, meist ist es ein kleines Talent oder, besser gesagt, ein kleiner Name, der von einem größern Namen ins Schlepptau genommen wird.

„Manchmal", schreibt Dumas, „kommt ein junger Mann mit einem Manuskript zu einem, und bettelt einen förmlich um die Mitarbeiterschaft an. Erst will man natürlich nicht darauf eingehen, aber schließlich siegt ein gewisses Gefühl der Neugierde, wenn nicht des Mitleids, und man sagt dem Anfänger: gut, lassen Sie das Manuskript da.

Und nun beginnt ein wahres Martyrium! Der junge Mann glaubt ein Recht auf einen zu besitzen, überläuft einen jeden Augenblick, fragt, wann die Arbeit beginnt. Schützt man irgend eine dringende Arbeit vor, dann heißt es, man will die eingegangene Verpflichtung

nicht einhalten. Wird man endlich des ewigen ungeduldigen Mahnens müde und erklärt, daß man in der Tat an dem Stück nicht mitarbeiten kann, dann heißt es, man habe eine Karriere untergraben, eine ganze Zukunft zerstört — und was der pathetischen Worte mehr sind! Ja, meistens wird man noch von dem Zukunftsgenie in irgend einem Käseblättchen heftig angegriffen und mit Schmutz beworfen.

Aber beinahe noch schlimmer ist es, wenn man sich, nachdem einen die Grundidee des Stückes interessiert hat, wirklich an die Arbeit macht. Dabei wiederholt sich sehr oft der folgende Fall: man will erst nur einige Änderungen machen, aber siehe da — das ganze Gebäude sinkt in sich zusammen, und man merkt plötzlich, daß man nichts, aber rein garnichts von dem ganzen Stück gebrauchen kann, weder von der Handlung, noch von der Charakteristik der einzelnen Personen, noch von der Szenenführung. Es war ein Lustspiel — und man hat ein Schauspiel daraus gemacht. Oder auch umgekehrt. Kurz es ist ein ganz andres Stück. Aber die Grundidee, die famose Grundidee, die gehört einem nicht, und so sagt der zweite Autor (der halbe Dichter!), es sei sein Stück. Das heißt, er sagt das nur, wenn das Stück bei der Premiere gefallen hat. Im andern Falle schimpft er über die schlechte Mitarbeiterschaft und behauptet dreist, das Stück sei nur an dem Mitarbeiter gescheitert. So entsteht aus solch einer Mitarbeiterschaft oft Feindschaft auf Tod und Leben, eine lächerliche Polemik in den Blättern und manchmal gar ein Duell."

Eine hübsche Illustration zu den Dumasschen Ausführungen bildet eine allerliebste Episode, deren Held der Autor des „Glas Wasser", Scribe, ist.

Es ist bekannt von ihm, daß er erstaunlich leicht produzierte und dank seiner Gutmütigkeit sehr leicht als Mitarbeiter zu haben war. Beinahe alle Anfänger pilgerten zu dem berühmten Dramatiker, und viele von ihnen setzten es durch, daß er seinen Namen auf dem Theaterzettel dem ihrigen vorangehen ließ. Eines Tages kam eine Dame in tiefer Trauer mit einer Manuskriptrolle in der Hand zu Scribe. Sie erzählte ihm unter Tränen, daß sie ihren Mann verloren hätte und mit ihren Kindern unversorgt zurückgeblieben sei. Nun sei ihr die Idee gekommen, beim Theater ihr Glück als dramatische Schriftstellerin zu versuchen. Sie habe ein Stück verfaßt und hoffe von der in ganz Paris bekannten Güte des berühmten Schriftstellers, daß er ihrem Stück den letzten Schliff und die Empfehlung seines Namens geben werde. Scribe hörte die Dame wohlwollend an und versprach ihr sein Mögliches zu tun. Nach vierzehn Tagen abermaliges Erscheinen der Dame in Trauer. Scribe hatte natürlich noch garnichts gelesen, aber die Frau tat ihm in ihrer Hülflosigkeit so leid, daß er ihr sagte:

„Nun gut, haben Sie ein wenig Geduld. Ihr Wunsch soll erfüllt werden."

Einige Zeit darauf brachte ein Diener von Scribe der Dame einen Logenplatz für das Gymnase-Theater und einige Zeilen folgenden Inhalts: „Heute Abend spielt man unser Stück, beiliegend ein Autorenbillet."

Die Freude läßt sich denken! . . . Bei der Vorstellung freilich merkte sie, daß ihr Stück — den Titel, die Personen, die Zeit, in der es spielt, und die ganze Handlung durchaus verändert hatte. Aber die „Grundidee" war doch, wie sie sich selbst zu überreden suchte, die ihrige. Noch mehr bestärkt wurde sie in diesem Glauben durch den Umstand, daß sie am Ende des Monats per Post eine recht ansehnliche Summe

als Autorenanteil erhielt. Das Stück — es hieß „Les Empiriques d'autre fois" — war freilich nicht eines der besten von Scribe, hatte aber trotzdem einen recht hübschen Erfolg, so daß der Ertrag die Witwe und ihre Kinder auf längere Zeit hindurch jeder Sorge enthob. Als das Stück in Paris nicht mehr gespielt wurde, beauftragte Scribe seinen Agenten, der Witwe monatlich zweihundert Francs auszuzahlen, als Autorentantiemen von den Provinzaufführungen; in Wirklichkeit wurde das Stück in der Provinz nie aufgeführt.

Die gute Frau konnte sich vor Stolz und Freude kaum fassen! Sie war also wirklich eine Dramatikerin! O, sie konnte noch viele solcher Stücke schreiben, sie brauchten nur von Scribe, der Form wegen, ein wenig eingerichtet zu werden ... Sie warf sich also mit einem wahren Feuereifer auf eine neue Arbeit, und trat einige Zeit darauf wieder mit einem Manuskript bewaffnet den Weg zu ihrem „Mitarbeiter" an.

Wer beschreibt ihr Erstaunen und ihre Empörung, als der berühmte „Kollege" diesmal lächelnd, aber sehr entschieden die Mitarbeiterschaft ablehnte.

„Ich begreife Sie nicht, mein Herr, ich habe Ihnen doch mit meinem vorigen Stück Geld genug eingebracht", sagte die Dame tief beleidigt.

Scribe lächelte wieder und trat an einen großen Karton, in dem er alle möglichen Manuscripte aufzubewahren pflegte. Dann nahm er eine Rolle heraus, dieselbe, die ihm die Dame vor Jahresfrist übergeben hatte, und reichte sie ihr hin. Das Siegel, mit dem sie es seiner Zeit geschlossen hatte, war nicht einmal erbrochen.

Scribe schüttelte die Stücke sozusagen aus dem Ärmel, er konnte sich eine solche Großmut erlauben.

Denen, die immer wieder geltend machen, daß die Ansprüche damals bescheidener waren, möchte ich entgegnen, daß damals manche Motive noch neu waren, während wir jetzt dasselbe Motiv mit verschiedenen Saucen aufgetischt bekommen. Und da es allerdings einem einzigen Menschen sehr schwer fallen mag, dem abgeklapperten Motiv neue Seiten abzugewinnen, so vereinigen sich zwei „halbe" Dichter, von denen der eine den Dialog, der andre die den neuen Stoff ersetzenden Trics mitbringt. Mit der Zeit wird man sich die Arbeit in drei und vier Teile teilen, wie wir es ja jetzt schon bei Operetten sehen, die nach einer Idee von N. aus dem Englischen von X., für die und die Bühne von Y. Z. bearbeitet werden. Und vielleicht erleben wir es noch, daß man sich bei Gesellschaften m. b. H. Lieferungen von Lustspielen, Possen ꝛc. bestellt.

Mit Kunst hat das alles freilich wenig zu tun. Nie wird eine geschlossene tiefinnerliche Arbeit aus zwei Federn fließen können, wie ein Kind niemals — zwei Väter haben kann.

Und ganz unbewußt läßt das Publikum selbst nur in den seltensten Fällen die beiden Namen einer Doppelfirma gelten, es sucht sich den einen Namen heraus, dem es die Verantwortung für das Werk unterschiebt, und der andre muß sich nur so auf dem Buchdeckel oder dem Theaterzettel durchschmuggeln.

Gäbe es ein Rezept, nach dem sich Stücke schreiben ließen, die gemeinsame Arbeit wäre sehr vereinfacht. Aber jede schöpferische Produktion, auch wenn sie auf der niedrigsten Stufe steht, hat ihre eigenen Wege und Umwege. Und wenn es jemand versucht hat, ein Rezept zur „Fabrikation" von Stücken zu geben, so hatte es eine verzweifelte Ähnlichkeit mit dem Rezept, das einst ein Feldwebel dem Rekruten zur Herstellung von Kanonen gab: Du nimmst Kupfer und bohrst ein Loch hinein oder —

Du nimmst ein Loch und umgiebst es mit Kupfer.

Es gibt in der Tat nichts Einfacheres! Olga Wohlbrück.

### Sherlock Holmes

Conan Doyle schrieb eine Serie von Detektivromanen und machte, um den Einfall noch mehr auszunutzen, ein Stück daraus. Gut. Es wurde übersetzt. Selbstverständlich. Für die deutsche Bühne — ist das noch ein Begriff? — natürlich auch „bearbeitet": von Franz Edler von Schönthan-Pernwald; von Bozenhard; von Ferdinand Bonn (für den eigenen Hausgebrauch); auch noch von andern für die niedersten Instinkte des Publikums allerhand großstädtischer Volksbühnen. Es „trat einen Siegeszug über die deutschen Bühnen an, die somit aller Repertoiresorgen für längere Zeit überhoben sind."

Laßt uns die Tatsachen ruhig betrachten. In Hamburg gibt es ein Thaliatheater. Es hat von altersher den Ehrentitel einer Meisterschule und Hochburg des deutschen Lustspiels, und solche Ehrentitel sind schwer zu erwerben, fast noch schwerer loszuwerden. Das Thaliatheater hält den seinigen durch L'Arronge-Zyklen, Moser-Zyklen usw. aufrecht. Stundenlang spielt es nur solche Dichter. Und es überraschte die Welt mit Sherlock Holmes in der Bearbeitung von Bozenhard. War es die Beliebtheit des Schauspielers Bozenhard, die dem Stück die Pforten des Thaliatheaters öffnete und dem Publikum, das in hellen Haufen zuströmte, als Milderungsgrund angerechnet werden muß? War es der Kampf ums Dasein in Konkurrenz mit dem Deutschen Schauspielhause des Freiherrn von Berger? Denn im Stadttheater regiert dieselbe Direktion wie im Thaliatheater, die somit das Stück nur noch in dem ebenfalls von ihr geleiteten altonaer Stadttheater geben konnte. Was tat aber Herr von Berger? Rüstete er zu einer literarischen Großtat? Machte er einen Klassiker-Zyklus zu kleinen Preisen? Bestellte er eine nie dagewesene Dekoration bei Baruch? Schrieb er ein Feuilleton für die Neue Freie Presse? Das alles tat er nicht. Er nahm das Stück an, das der Edle von Pernwald (o edles Brüderpaar!) aus dem gleichen Stoff des Conan Doyle „geschaffen" hatte. Und es machte auch viele volle Häuser, wozu doch immerhin nach der Ansicht vieler, sogar nach der herrschenden Ansicht, die Theater da sind.

Und wie war es anderswo? In Wien gab das Deutsche Volkstheater das deutsche Stück von dem deutschen Dichter. Darauf brachte das Bürgertheater unter der Ankündigung „Original-Sherlock-Holmes" das von Bozenhard. In Berlin hatte das Ostendtheater die beste Nase. Der Erfolg konnte Ferdinand Bonn nicht abhalten. Wenn er in den weitern Instanzen seines Prozesses Recht behält, wird Bozenhard schon einen andern Stall für seinen Goldesel finden. Auch ist dafür gesorgt, daß in den Theatern die Direktoren nicht alt werden. Schönthans Opus ist für Berlin noch frei; vielleicht baut man ein Theater dafür. Und in der Provinz? Wo es lohnt, gibt es Bozenhard mit einem eigenen Ensemble. Ein andres soll eigens dazu gebildet worden sein, das Stück überall, wo es noch nicht angenommen sein sollte, nach Kräften, auch in kleinern Orten, auszunutzen. Und es gibt nicht viele Theaterleiter, die dem Stück oder dem Ensemble den Eintritt verweigert hätten. Kann man es ihnen nach dem Vorgang der ersten Bühnen verdenken?

Mehr noch als sie ist eine andre Stelle verantwortlich zu machen. Es ist eine große Aufgabe, ein Theater wie ein Kunstinstitut zu leiten, wenn dafür die entsprechenden

Mittel vorhanden sind. Aber wird nicht, wo diese fehlen, ein Theater (wie Ibsen im „Volksfeind“ den Buchdrucker Aslaksen von der Zeitung sagen läßt) vom Publikum geleitet? Sherlock Holmes ist ein Sensationsstück vom Wert eines Hintertreppenromans. Sein Erfolg ist eines der beschämendsten Zeichen für den Tiefstand des Geschmacks. Die Presse ist es, die hier das ihrige beitragen kann und muß, um das Publikum in die rechte Geschmacksrichtung zu bringen. Eine ihrer schönsten Aufgaben dem Theater gegenüber besteht darin, das Publikum für einen einer künstlerisch geleiteten Bühne würdigen Spielplan zu erziehen. Wie sagt aber der Provinzredakteur, wenn man ihm Erstaunen über seinen oft so milden Standpunkt ausdrückt: „Das Theater ist städtisch“, oder: „Der Direktor hat ohnedies zu kämpfen; ich kann ihm doch das Geschäft nicht stören.“ Aber den neuen Hauptmann verreißt er, und manches junge, ringende Talent läßt er nicht aufkommen. Nur Blumenthal und Philippi und die Reisenden mit Paß aus Paris passieren ungeniert.

Und hier muß doch noch ein Wort zum berliner Fall gesagt werden. Ich möchte nicht zählen, wie oft in Telegrammen und Notizen von dem Erfolg, den das Stück anderswo gehabt hat, die Rede gewesen ist, brauche nicht nachzuweisen, wie dadurch in Berlin und anderswo das Interesse andauernd rege erhalten worden ist. Dann kam die berliner Premiere, und kaum zwei Blätter haben darüber berichtet. Die Presse, so heißt es, sei nicht eingeladen worden. Seit wann ist denn das Theater — gleichviel welches — vor dessen intimsten Operationen die Neuigkeitsschnüffler der Presse nicht respektvoll Halt machen, für die Zeitungen nicht mehr eine öffentliche Angelegenheit? Das ausbleibende Freibillet hat die Herren verschnupft, wie man jüngst auch bei ähnlichen Vorgängen in einer Kunstausstellung beobachten konnte. Welch hohe Auffassung vom hehren Amt der Kritik! Soll sie nicht das Kunstleben als getreuer Spiegel und Chronik des Zeitalters wiederspiegeln? Und über Sherlock Holmes erfährt man in Berlin nur aus Reklamenotizen und aus den Berichten über einen Skandalprozeß.

Marsyas

*

Ich muß da widersprechen. Es ist ganz gleichgültig, aus welchem Grunde die berliner Presse die Aufführung von „Sherlock Holmes“ totgeschwiegen, ganz gleichgültig, ob Herr Bonn die Presse, oder die Presse Herr Bonn boykottiert hat: die Tatsache, daß über die sozusagen künstlerischen Leistungen des Mannes nicht mehr berichtet wird, bleibt erfreulich. Jede Erwähnung, auch die vernichtendste, wird in solchen Fällen zur Reklame. Will Marsyas aber sagen, daß dieselben Blätter, die fortgesetzt die auswärtigen Erfolge der Schauerkomödie gemeldet haben, ihren berliner Theaterkritiker wenigstens einmal dem Machwerk das Todesurteil hätten sprechen lassen müssen, dann ist darauf zu erwidern: diejenigen Blätter, die über einen Kritiker verfügen, haben die Notizen und Telegramme überhaupt nicht oder doch nur selten gebracht, und diejenigen beiden Blätter, die wochenlang für den Schmarren Stimmung gemacht haben, haben selbstverständlich durch ihren Theaterreporter auch den berliner Erfolg feststellen lassen. Es sind immer dieselben: der Börsencourier und der Lokalanzeiger.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
9. August 1906
II. Jahrgang Nummer 32

# Bayreuth

## 1876—1906

### II

Einen Abriß der „Geschichte der Festspiele" zu schreiben, hätte nur den Zweck exzerpierender Wiederholung: die wertvollen kleinen „Bayreuth"-Bücher von Wolzogen und Golther, die Tagebücher des Choregraphen Fricke, die Erinnerungen von Gustav Kietz, Broschüren von Chamberlain (über die ersten fünfundzwanzig Festspieljahre) und Porges (über die Proben des Jahres 1876), vor allem aber des Meisters Briefwechsel mit Heckel geben denen, die es sich nahebringen wollen, ein klares Bild der Entstehung und Fortführung der Festspiele. Wie sie aus der Not eines Künstlers erwachsen sind, dessen Werk bisher nur entstellt geboten wurde und vielleicht nur durch diese Entstellung das Mißverständnis eines „Opern"-Erfolges erreichen konnte. Wie der Meister, dessen „finanzielles Genie" man so zu rühmen liebt, Millionenanerbieten aus Amerika, London und Berlin ausschlug, weil ihm der Gedanke, sein Theater inmitten einer Großstadt zu sehen, die Vernichtung seiner Festspielidee bedeutete. Wie er lieber jahrelang gegen die Teilnahmlosigkeit der „Nation" und die Hilflosigkeit der engern Freunde kämpfte, um die Heimstätte seines Werks auf dem bayreuther Hügel erstehen zu sehen. Wie er nach dem unerhörten Eindruck der Spiele von 1876 buchstäblich betteln gehen mußte, um das Defizit zu decken, und wie er so wenig Widerhall im Volk der „Dichter und Denker" fand, daß sechs Jahre lang nicht in Bayreuth gespielt werden konnte, und daß Wagner in seiner Verzweiflung schon daran dachte, die offenen Hallen des Theaters mit Brettern zu verschlagen, damit die Eulen sich nicht im Festspielbau einnisteten. Wie dann, 1882, der „Parsifal" und seine Darstellung erst die Intentionen des Meisters ganz klar machte: an Feiertagen der

Kunst in reinen und außerordentlichen Symbolen den Sehnsuchtstraum eines mitdichtenden Volkes auszudrücken. Wie nach Wagners Tode sich das wunderbare Schauspiel vollzog, daß sein durch ratlose Verwirrung ins Wanken geratenes Lebenswerk gestützt und erhalten wurde: ganz in seinem Sinn, in immer lebendiger Neuschöpfung statt in leerer „Tradition" sein ganzes Schaffen umfassend; und gerade von jenen, die er dazu berufen hatte: Frau Cosima, jene „ganz unerhört seltsam begabte Frau", wie er selbst sagt, „die einzige Frau in Europa, die in Fragen des Geschmacks überhaupt in Betracht kommt", nach dem Wort des damals längst abtrünnigen Nietzsche. Und Siegfried Wagner, bei dessen Geburt der Meister jauchzte, weil er jetzt den Erben hatte, der seine Gedanken zu Ende führen konnte; der dann, offenbar in einer jener merkwürdigen Ausweichungen der Entwicklung, die die hämische Natur liebt, des Vaters Erwartung zu enttäuschen schien, und der jetzt, erzogen in der gehorsamen Selbstlosigkeit des bayreuther Geistes, in so reiner Weise zur Erfüllung jener Erwartung gereift erscheint.

Die bayreuther Aufführungen des Jahres 1876 waren nichts weniger als Musteraufführungen. Das wäre Wagner auch ganz fern gelegen; er wollte nie etwas von „Mustervorstellungen" wissen, die zumeist nur eine Häufung von Virtuosenleistungen bedeuten. Er wollte zunächst, so vollendet wie möglich, „Beispiele" geben: Beispiele eines neuen Stils der tondramatischen Darstellung, Beispiele eines reinen und wahrhaften künstlerischen Zusammenwirkens. Beispiele einer bisher unbekannten Gestaltung eines Werks, die aus dem organisch lebendigen wechselseitigen Zusammenhang von Wort, Ton und Geste resultierte; Beispiele einer alltagsfremden, traumhaft unbeschwerten und unbefleckten Stimmung, in der die Dichtung wunderbarer Ereignisse in wunderbarem Nacherleben, einzig an klarer Leuchtkraft, zur Erscheinung gebracht werden konnte. All diese Beispiele konnten — und nicht blos ihrer Singularität halber — für niemand und für nirgendwo zum Muster dienen; sie nachahmen hieß sie verkennen: was man vermocht hätte und natürlich nicht vermochte — wenigstens lange nicht — war ihre Übertragung auf andre Verhältnisse; war ein Nachschaffen des zu interpretierenden Werks, zwar auf Grundlage der jeweilig gegebenen Umstände, aber im Geist jener unegoistischen Hingabe, die Bayreuth, damals schon, zu lehren vermochte.

Aber selbst im Wagnerschen Sinn des „Beispiels" waren jene „Ring"-Spiele von 76 nicht vollkommen. Nur zu begreiflich, wenn man erwägt, daß der Meister sein Haus und all dessen Äußerlichkeiten, von der Orchesteranordnung bis zur Schöpfung des Bühnenbildes erst zu schaffen hatte, und daß es ein Glück gewesen wäre, wenn es ihm mit den zur Verfügung stehenden Künstlern hätte ebenso ergehen können: will sagen, wenn er unverdorbene, von der Opernschablone und Opern-

routine unbefleckte Sänger für sein Werk zu gewinnen und heranzubilden vermocht hätte. Es hat seiner ganzen geistigen Kraft und des unerhört überredenden Impetus seiner Persönlichkeit bedurft, um seine Künstler zur Verkörperung einer Welt, die mit „Oper" nichts mehr gemein haben konnte, den gewohnten verseuchten Böden zu entziehen und ihre Begabung bis zu den äußersten Grenzen ekstatischen Außersichseins hinzureißen. Aber diese Grenzen lagen zumeist weitab von denen Wagners, der dann — Wolzogen erzählt es — mit einem resignierten „Lassen wirs gehen" Halt machen mußte; „niemals aber, ohne dem ehrlichen Eifer des Künstlers in rührender Weise seine Achtung und seinen Dank ausgedrückt zu haben." Es war doppelt schlimm: denn das Auditorium von damals mußte dieses Unzulängliche als die erfüllte Intention des Meisters betrachten, und die Künstler selbst, im Glauben, Wagners Wunsch und Absicht erreicht zu haben, galten sich und andern als Träger einer doch höchst fragwürdigen Tradition. „Obwohl er dann bisweilen," — nach Wolzogen — „in Zweifelfällen befragt, nach so viel andern Theatererfahrungen und Gewöhnungen nicht mehr recht wußte, ob er selber bei den ‚unvergeßlichen Festspielen' rechts oder links auf der Bühne gesessen oder gestanden hatte." Um ein Beispiel zu erwähnen: ich habe es nie begreifen können, daß die Brünnhilden der in ihrer begeisterten Hingabe sicherlich prächtigen, aber gesanglich rohen und darstellerisch wenig edeln, furiösen Amalie Materna jemals dem Meister genügen konnten; was nach den heilig schmerzvollen Brünnhilden der Mildenburg — die in Bayreuth übrigens nur die Kundry gesungen und ihre wundervolle Isolde studiert hat — heute wohl den meisten unfaßbar sein wird. Aber die Materna hat jahrzehntelang als Vorbild der Gestalt und als Willensvollstreckerin Wagners gegolten. Die Folge: eine Übervölkerung der Bühnen mit massigen, derben, in Stimmaufwand und Geberde zügellosen Walküren, bei denen der Zug leidender Innigkeit und liebender Größe unter der nur für die erste Szene des zweiten Akts gültigen robusten Frische der Schlachtenjungfrau gänzlich verloren ging.

Mit der „Tradition" ist es bei Wagner überhaupt eine eigene Sache. Er selbst hat keine gekannt; für andre ebensowenig wie für sich selbst. So wie er aus lebendigem Kunstgefühl heraus Glucks Werke gleichsam neu schuf und das unentdeckte Land der Beethovenschen „Neunten" eroberte, hat er auch für seine eigenen Werke keine starre Norm der Wiedergabe gekannt. Im Gegenteil: Fricke erzählt, daß Wagner im Jahr 1876 alle Künstler zur Verzweiflung gebracht habe, weil er jeden Tag umstieß, was er am vorigen angeordnet hatte: so sehr war ihm auch die Inszene Inspiration und ein integrierender Teil seiner schöpferischen Arbeit. Es ist kein geringes Glück, daß seine Erben das erkannt haben: auch für sie bedeutet jede neue Inszene ein neues Schaffen aus dem Geist des Kunstwerks heraus und den künstlerischen

Begabungen angemessen, die zur Wiedergabe des Werks eben bereit sind; nicht ein sklavisches Nachbilden eines in der Erinnerung verblaßten Vorbildes, sondern eine „Korrektur" des Vorhergegangenen, in lauterer Energie der Gesinnung durchgeführt durch jene, denen des Meisters Wille zu bewußtem Erlebnis geworden ist: die immer noch gesteigerte große Ruhe des Bühnenbildes, das sich in jedem Akt zu einer ungeheuern Szene in eindrucksvollster Lebendigkeit gipfelt; die „Rechtfertigung und Regelung" der szenischen Linien durch den klar gestalteten Rhythmus der Musik. Diese bayreuther Kunst, ansteigend im „Parsifal" der Jahre 1883 und 84, im „Tristan" von 86, den „Meistersingern" von 1888 und 89, dem „Tannhäuser" (1891 und 92) und „Lohengrin" (1894) und dem erneuten „Ring" (1896, 97, 99), gipfelt vielleicht in der einaktigen Wiedergabe des „Fliegenden Holländers" von 1901.

Diese Wiedergabe war das Werk Siegfried Wagners, und über ihn müssen einige Worte hier stehen. Keiner aus jener Gemeinschaft, die heute den Begriff „Bayreuth" ausmacht, ist derart von Spott verfolgt worden. Vielleicht nicht ganz ohne Schuld: er war der einzige, der nicht sein ganzes Lebenswerk in der Verwaltung des väterlichen Erbes sah, und der in eigenen Schöpfungen sich selbst ausdrücken wollte. Ob er, im Sinne des höchsten ethischen Kunstgesetzes, das Recht dazu hatte kann jetzt noch nicht entschieden werden. Ganz abgesehen von dem Druck des ererbten Namens und der dadurch verschobenen Distanz. Aber Siegfrieds Werke sind — bis jetzt wenigstens — kein klarer Ausdruck eines artistischen Willens. Sie sind verworren und überladen. Man hat den Eindruck einer sich selbst zum Tiefsinnigen und Großformigen unbewußt umfälschenden, im Grunde sehr heitern, sehr unbefangenen, sehr liebenswürdigen Persönlichkeit: ganz kleine, allerliebste Züge seiner Opern verraten mehr und Entscheidenderes von ihr als das sie Verhüllende dieser hypertrophischen Partituren, ihr oft falscher Ton, der geflissentlich verschwommene Schwulst, mit dem diese einfachen Märchenstoffe aufgebauscht werden. Mehr Webersche als Wagnersche Züge, aber von zukunftreichem Reiz: wer die Szene in der Kapelle und den Hahnenschlag im „Bruder Lustig" gedichtet und musiziert hat, darf für mehr als einen bloßen Theatraliker gelten. Als solchen, und zwar als ungewöhnlich begabten, zeigen ihn all seine Werke, und eine einzige Szene seiner „Holländer"-Interpretation zeigt es mehr als all diese Werke zusammengenommen: die ungeheure Stimmungskraft, die von diesem Akt ausging, das Symbolisieren des Kosmischen zur Handlung, das Beredtmachen der Natur in Sturm, Wolken und Meer als Spiegelbild der Kämpfe des „bleichen Gespensts" — all das hat Siegfried Wagner als berechtigten Testamentsvollstrecker gezeigt, und, was am erfreulichsten wirkte, ganz in der Stille, ganz ohne Trompetentusch und jene feierlichen Verkündigungen, die seinen Opernwerken ausruferisch vorausliefen. Es

wäre sehr schön, wenn man die Empfindung haben dürfte, daß diese Opern — wenigstens wie sie sich bis jetzt darstellen — mehr als Studien zu dem großen Zweck der bayreuther Inszenen, die Siegfried Wagners eigentliche Dichtertat bedeuten, zu gelten hätten und nicht als vollwertig ein sollende künstlerische Manifeste. Es scheint aber, daß dem nicht so ist: zum mindesten hört man von einem Wort Siegfrieds, das in verdrießlicher Weise den Zeitverlust für eigene Arbeiten beklagt, den Bayreuth ihn koste. Es wäre sehr schade, wenn das wahr wäre. Schon deshalb, weil ein Exempel mehr da wäre für jene Komödie des Schicksals, das jeden sein wesentliches Werk gleichsam nebenbei vollführen läßt und es duldet, daß die Hauptkraft einer Begabung dem Wesenloseren nachjagt.

Noch eines wäre schlimm. Es steht ja gut um Bayreuth: die Genießenden erkennen langsam die erlebnisreiche Bedeutung dieser Feste, die Künstler, daß sie ihrer eigenen Künstlerschaft dienen, wenn sie Bayreuth zu dienen haben; von Hermann Levi und Hans Richter bis zu Muck, Fischer und Strauß hat sich eine Schar außerordentlicher Dirigenten der bayreuther Sache geweiht und außerhalb Bayreuths die ehrfürchtige Interpretation großer Werke verkünden gelehrt, und die eigentliche bayreuther Gemeinschaft neben den Künstlern, der Kreis um Cosima und Siegfried Wagner, die praktischen Helfer Feustel und Groß, die — jetzt verstorbenen — künstlerischen Beiräte und Lehrer des neuen Stils, Seidl und Kniese, der in seiner Tätigkeit ganz zum Künstler gewordene Maschinendirektor Kranich, und wie all die prächtigen Menschen heißen mögen, bilden wirklich gleichsam eine Gruppe „Eingeweihter": sie sind „Mitwisser" eines künstlerischen und ethischen Geheimnisses geworden und bieten in ihrer Hingabe und Treue, ihrer uneigennützigen Aufopferung für einen großen Gedanken ein Schauspiel so hoher Kultur, wie es außerhalb Bayreuths selten zu finden ist. (Weshalb ich, beiläufig gesagt, Gräners neulich ausgesprochene Hoffnung auf viele „Bayreuths" nicht zu teilen und vielleicht kaum zu wünschen vermag: es wäre gleichsam eine künstliche Staatenbildung.)

Aber schlimm wäre es, wenn es richtig wäre, daß dieser Kreis, ohne es zu wissen, und ein andrer, niemals fehlender, in parasitischem Bewußtsein gewissermaßen einen Hofstaat in Wahnfried bilden könnte, der ehrlichen künstlerischen Einwänden einen falsch schmeichlerischen Wall entgegenstemmt, angeblich um die Unbefangenheit der Arbeit nicht zu stören, der das herzliche Zutrauen der Festspielleiter zum Vorschieben gewisser Protektionskinder mißbrauchte, und in dem das gerade Aussprechen aufrichtiger Erkenntnis einzelner Schwächen geradezu als „Majestätsbeleidigung" geächtet zu werden vermöchte. Wäre dem so, so trüge Bayreuth den schlimmsten Feind in seiner eigenen Mitte: Empfindlichkeit und Unfehlbarkeitsgefühl. Nur daß die Taten der letzten Jahre diese von mancher verletzten Eitelkeit ausgesprengten

Gerüchte — Felix Weingartner z. B. hat das getan — ohne ein Wort der Entgegnung, einfach durch die immer mehr dem Vollkommenen zustrebenden Leistungen widerlegen. Solange dieser Geist an der Arbeit ist, wird Bayreuth den Mittelpunkt unsrer künstlerischen Kultur bedeuten. Wagners Werk ist noch lange nicht zu Ende; was er gestaltet hat, noch lange nicht derart in jedes Bewußtsein gedrungen, daß es sich schon abstumpfen könnte. Ich muß noch einmal die Bayreuth-Schrift M. G. Conrads anführen, dessen Vornamen wirklich sein derb-ehrliches Micheltum und seinen brennenden Georgszorn symbolisieren, und der, neben den schönsten Worten, die nach Nietzsche über Bayreuth geschrieben worden sind, über Wagners Schöpfung sagt: „Sein Werk hat die Macht, den innern geistigen Zustand der Menschen, deren Gemüt ihm offen steht, aufs tüchtigste zu verändern, die Phantasie aus den niedern Sphären zu erheben und zurückzuführen ins Reich der großen Ideen, der erhöhten, durchgeistigten Natur. Die unvergleichliche Herzensgewalt der Wagnerschen Musikdichtungen, das Feuer ihrer reinen Menschlichkeit wird von keinem modernen Dichter erreicht."

So lange das Werk diese Macht ungebrochen ausübt — und restlos wirkt sie nur in Bayreuth — wird es das Wunder in unsrer armen und nüchternen Zeit bedeuten. Bayreuth — das ist heute das geistige Abzeichen eines Geheimbundes, der keiner bleiben darf: ihn auf alle künstlerisch Genießenden zu erweitern, seine Ziele zu stützen und für sein Bestehen in des Meisters Geist zu werben, ist fast zur Pflicht geworden. Denn Bayreuth bedeutet heute nicht mehr ein Kulturergebnis, sondern einen Kulturfaktor. Richard Specht

---

# Abend

Mond, alte Blumen und das Lied der Lerche —
Sie saß am offenen Fenster, ganz verwirrt,
Der Glanz auf ihren Händen war der Glanz
Des Mondes nicht: er kam aus jungen Augen
Fernher, und Glockenklang und Wiesennebel
Und alte Blumen und das Lied der Lerche,
Das alles war in ihm, sie fühlt' es wohl.
Da lachte sie, verwirrt aufbrausend, und
Sie war so reich! Und nun hob sie die Hand
Leis auf und küßte sie: die ganze Lust,
Die ganze Qual, das Leben, alles, alles.

Hans Bethge

# Parsifal

„Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott, daß ihr berufen ihn zu hören!" Was Gurnemanz zu seinen beiden Knappen spricht, nachdem von der Gralsburg her der feierliche Morgenweckruf der Posaunen erklungen ist, das scheint auch Richard Wagner zu seinen Gästen sagen zu wollen, wenn er sie durch Trompetengeschmetter ins bayreuther Festspielhaus lädt. Der Appell an die Dankbarkeit findet in den Herzen derer, die um der Sache willen gekommen sind, ein kräftiges Echo. Wagner wußte, was er tat, als er das Publikum zu einem Bestandteil seines Gesamtkunstwerks machte und nicht darauf verzichten wollte, es zu stimmen, wie andre lebendige und tote Instrumente auch. Es gelang und gelingt immer wieder durch die einfachsten Mittel. Man ist gezwungen, nicht ein paar Stunden, sondern ganze Tage, sorgenlos und unabgelenkt, dem einen Wagner zu opfern. Man geht durch eine Stadt, in der jeder Stein von ihm zeugt. Man steht an seinem Grabe, in seinem Garten, vor seinem Wohnhaus und sieht seine Witwe, seinen Sohn. Man sitzt in einem Spielhaus, dessen schlichter Ernst schlicht und ernst macht. Kein Stuck, kein Schmuck, kein Foyer, kein Vorhangbild, keine vordringlichen Logen. All diesen Firlefanz kann eine Stätte entbehren, die sich von der Sucht nach Profit frei weiß. Nichts dient einem andern Zweck, als die ganze Aufmerksamkeit auf die Sache selbst zu drängen. Dafür ist das beste Mittel, der größte Segen die Unsichtbarkeit des Orchesters. In unsern Opernhäusern erzeugt es rettungslos Augenflimmern und Kopfschmerzen, stundenlang die Verrenkungen des Dirigenten, die Bogenführung der Streicher, die elektrischen Lampen der Pulte sehen zu müssen. Der einzige Ausweg ist, sich einen von den paar Plätzen im Theater zu suchen, wo Vorsprünge und dergleichen das Orchester und doch nicht die Bühne verdecken. Nachdem man die bayreuther Einrichtung kennen gelernt hat, versteht man nicht mehr, warum sie nicht längst allenthalben eingeführt ist. Denn sie ist eine Woltat: wie für die Augen der Zuschauer, so für ihre Ohren und für die Stimmen der Sänger. Die Klangwirkung aus dem Orchester wie von der Bühne herab wird gleichmäßig gefördert: den Instrumenten ist jede Grellheit genommen, und die Stimmen der Sänger strahlen von allen Punkten in gleicher Stärke in den Zuschauerraum. Dort finden

Wort und Ton eine Resonanz wie nirgends sonst. Die ungewöhnlichen Bedingungen haben die Sinne der Gäste ungewöhnlich geschärft. Die Intensität des Genießenwollens ist beispiellos. Carpe diem! Wer weiß denn, ob er wiederkehrt? Also wird man unendlich aufnahmefreudig, unendlich dankbar. Dankbarkeit kann sich verschieden äußern. Ich liebe sie durch Kritik zu erweisen. Die Wagnerorthodoxie verrät nur, was an Bayreuth vollkommen ist. Ich will nicht verschweigen, was mir besserungsfähig erscheint.

Ich sage absichtlich nicht: besserungsbedürftig. Denn dann müßte ich mit dem Textbuch beginnen, in dem der Wagnerianer eine Dichtung und mehr als das: eine Bibel erblickt. „Weißt du, was du sagst?" Wenn man diese Gurnemanz-Frage stellt, wird man entweder mit Grobheiten oder mit einem Phrasenschwall überschüttet. Verdächtig ist beides. Aber lästiger ist der Phrasenheld, weil er Begriffe in die Debatte wirft, die es in unsrer, in meiner Sprache nicht gibt. Ich kann mit dem Begriff der „Erlösung" nicht eher etwas anfangen, als bis ich Klarheit darüber habe, wer und wofür, wodurch, wovon er erlöst wird. Soweit es mir hier klar wird, ist es Nebensache, und wo es Hauptsache ist, entgleitets mir. Durch Parsifal wird Amfortas von Schmerzen zur Gesundheit, wird Kundry von verzweifelter Umgetriebenheit zur seligen Ruhe erlöst. Das bietet keine Schwierigkeiten. Aber Parsifal selbst! Er ist Erlöser und Erlöster zugleich. Die Fähigkeit des mitleidvollen Duldens, Fußwaschung, Taufe und Charfreitagszauber machen ihn zum Ebenbild Christi. Als Christus erlöst er sündige Menschen. Wovon, wodurch, wofür aber wird er selbst erlöst? Von seiner Tumbheit durch Kundrys Kuß zu Glanz und Herrlichkeit. Was hat das noch mit Jesus von Nazareth zu tun? Soll Parsifal den Heiland bedeuten, dann stimmt seine Passivität nicht zu seiner Aktivität. Soll er eine selbständige Dichterfigur vorstellen, wie der Perceval Chrestiens de Troyes und der Parzival Wolframs von Eschenbach, so mag man es, je nach Neigung und Bekenntnis, verurteilen oder dulden, daß dazu Züge und Situationen aus dem Neuen Testament übernommen worden sind: aber das Gerede von der religiösen Macht und der ethischen Bedeutsamkeit des Bühnenweihfestspiels wird dann vollends leer. Das heilige Abendmahl ist dann Zierat, Füllsel, ein Effekt neben andern Effekten, und seine Verwendung muß gläubige Seelen als Blasphemie

ebenso empören, wie uns ungläubige dies Nebeneinander von Kult und Kulisse kalt läßt. Uns ist der Parsifal kein Mysterium, sondern eine grandiose Kuriosität, und wir sehen lächelnd das Theatergenie Richard Wagner ein lebendes Bild nach dem andern stellen.

„Da es sich auch dieses Jahr bei der Aufführung des Parsifal wieder ereignet hat, daß einige aus wohlgemeinter, wenn auch irrtümlicher Pietät den Beifall des Publikums durch Zischen niederzudrücken versuchten, so sieht sich die Verwaltung der Festspiele veranlaßt, kundzutun, daß es der ausdrückliche Wunsch des Meisters selbst war, am Schluß des Werkes das Bild noch einmal zu zeigen, damit dem Publikum Gelegenheit geboten werde, den darstellenden Künstlern seinen Dank zu äußern." Dieser Anschlag prangte an einigen Pfosten des Festspielhauses. Weshalb das Publikum den darstellenden Künstlern seinen Dank nicht auch äußern kann, ohne daß das letzte Bild noch einmal gezeigt wird, ist nicht ganz verständlich. Interessant aber ist es, Wagner selbst den Ton auf das Wort „Bild" legen zu hören. Wahrscheinlich waren sie wieder einmal päpstlicher als der Papst, jene Anhänger, die aus bunten Bildern von wenig Klarheit und vielem Irrtum mit aller Gewalt eine Philosophie, eine Religion, eine Weltanschauung herauslesen wollten. Denn daß auch Wagner sich über die eigene tiefsinnige Symbolik hat vernehmen lassen, schließt nicht aus, daß er sich in stillen Stunden über die wahre Natur seines Schwanengesangs unheimlich klar gewesen ist. Der Parsifal ist keine Dichtung und kein Drama, sondern ein Cyklorama. Die Umzüge des kranken Amfortas; Parsifals Wanderung zur Gralsburg; der Aufmarsch der Templeisen; der Gralsdienst; das Liebesmahl; Klingsors Zauberschloß; die Erscheinung Kundrys; das Versinken des Turms; das Aufsteigen des Wundergartens; die Verwandlung Kundrys; die Versuchung des Parsifal; Klingsors Speerwurf; das Verdorren des Gartens; die Blumenaue; die Erweckung Kundrys; Parsifals Heimkehr, Fußwaschung und Taufe; seine zweite Wanderung zur Gralsburg; Titurels Leichengeleit; Amforias im Siechbett, seine Heilung und seine Entzückung; das Erglühen des Grals; der Segen Titurels; der heilige Speer; die weiße Taube; Kundrys Tod; die Huldigung an Parsifal — das ist eine Reihe von lebenden Bildern ohne dramatische Kraft, von Kunststücken der Technik, von klug berechneten theatralischen Gegensätzen: Tugend und Laster, Glut und Eis, Spuk und Wunder; das ist

ein Feuerwerk, das unser Auge ergötzen und unser Herz langweilen würde, wenn nicht — —

Die Rettung des Cykloramas ist die Musik. Es würde mir Laien schlecht anstehen, von dieser Musik viele Worte zu machen. Ich kann hier nicht urteilen, sondern nur meinen Eindruck berichten. Man wird umnebelt von Orgelton, Posaunenschall und Glockenklang. Kirchlichkeit und Weltlichkeit und Teuflischkeit platzen aufeinander, ringen um unsre arme Seele, stacheln sie auf, glätten sie, lullen sie ein, zerren sie hinab und hinauf und hin und her, vom Himmel durch die Welt zur Hölle und wieder zurück. Die liturgischen Wechselgesänge der Ritter, Knappen und Knaben in ihrer strengen Gläubigkeit; der wollüstig schmachtende Chor der Blumenmädchen in seiner üppigen Sinnlichkeit; der unsterbliche Charfreitagszauber in seiner sanften Feierlichkeit: das sind die drei musikalischen Gipfelpunkte der drei Akte, zwischen denen die Dame Kundry, der Ritter Amfortas, der Zauberer Klingsor und mancher andre noch gelegentlich mehr oder minder grausam daran erinnern, daß der Parsifal das Werk eines fast Siebzigjährigen ist. Dann muß man sich an das Orchester halten. Was es spielt, ist nicht immer auf Festspielhöhe. Wie es, unter Muck, spielt, ist in ähnlicher Weise unentrinnbar berauschend, wie etwa Ernesto Rossis süßer toskanischer Laut auch schlechte Verse adelte.

Von Gesang und Darstellung kann man nicht sagen, daß sie überall für den Meister gedacht und gehandelt hat, wo ihm was Menschliches oder richtiger: was Unmenschliches begegnet ist. Denn außer dem guten Gurnemanz sind das ja fast alles Schatten oder Zerrbilder. Die Schatten müßten mit Blut gefüllt, die Zerrbilder müßten gerade gerückt oder ins gigantisch Groteske verzerrt werden. Dazu gehört einige Genialität. In Bayreuth vermeidet man zunächst alle Unarten. Kundrys „Dienen, dienen!" ist die Parole. Man hört dem Partner zu, man bleibt innerhalb des Ganzen, man hängt nicht am Kapellmeister noch am Souffleur, man singt nicht ins Publikum. Ein ausgeprägter bayreuther Stil kann sich daraus allein nicht ergeben, wenn man nicht eine gewisse allgemeine Automatenhaftigkeit als diesen Stil ansprechen will. Es ist erstaunlich, daß die Herrschaften aus allen Himmelsrichtungen, die zu spät zusammenkommen, um einen wirklich einheitlichen Stil zu finden, auszubilden und festzuhalten, doch noch früh genug zusammenkommen, um ihr Temperament einschläfern, ihre Besonder-

heit verwischen, sich uniform machen zu lassen. Ein Unband, der diesem Geist der Dressur ein Schnippchen schlüge, wäre meines heißesten Dankes gewiß. Frau Leffler-Burckhard, die Kundry des ersten Abends, scheint solch ein Unband zu sein. Ich schließe das daraus, daß noch nach acht Tagen allgemein von ihr gesprochen wird. Von meiner Kundry, Ellen Gulbranson, spricht während und nach der Vorstellung kein Mensch. Man bemerkt sie kaum. Ihre Verdienste liegen auf einem andern Rollenfeld. Auch ihrem Klingsor, Herrn Franz Adam, gelingt weder das eine noch das andre: er wird weder ganz Mensch, noch ganz Teufel, sondern bleibt wacker und nüchtern in der Mitte. Herr Rudolf Berger nimmt durch seine reine, weiche Stimme dem unseligen Amfortas viel von seiner Peinlichkeit, ohne darüber hinaus besonders zu fesseln, und Herr Erik Schmedes steht im ersten Akt zu unserm Glück noch mit beiden Füßen in Wien, um zum Schluß der bayreuther Nivellierungswut gleichfalls zu unterliegen. Wie im Buch, ist auch auf der Bühne der treue Gurnemanz das rundeste Bild. Unser prachtvoller Knüpfer wiegt sich auf seinen tiefen, breiten, vollen Tönen, und wenn in seines Basses Grundgewalt erst die ältern Männerstimmen, dann die jüngern und schließlich die Knabenstimmen einfallen, so gibt das eine Harmonie, in der das Ohr selig schwelgen kann.

Bis hierher ist festgestellt worden, was war, und wie es unbefangen, ohne vorgefaßtes Urteil aufgenommen wurde. Es konnte von keiner unangenehmen und keiner angenehmen Enttäuschung die Rede sein, weil keine Hoffnung, keine Befürchtung gehegt worden war. In einem einzigen Punkte hatte ich mir von dem bayreuther Parsifal eine Vorstellung gemacht: ich erwartete ein Bühnenbild, das sich bewußt wäre, was es dem Gesamtkunstwerk schuldet, das auf der Höhe der malerischen Entwicklung stünde und des Guten nicht zu viel, zu wenig aber erst recht nicht täte. Unzählig sind die Stellen bei Wagner, wo er die Szene für mehr erklärt als bloße Situation, wo er ihr etwas wie Persönlichkeit zuspricht. Seine Propheten tragen die Lehre weiter. Golther: „Wagner dichtete mit dem Auge des Malers, aus voller, lebendiger Anschauung." Chamberlain: „Was das Auge erblickt, ist in einem Drama Wagners genau so wichtig, wie das, was das Ohr vernimmt, schon weil diese Musik eben diesem Geschauten entströmt und nicht nur bildlich, sondern wirklich die Seele, die unsichtbare

Seele des sichtbaren Leibes bedeutet." Die bayreuther Bühne, die so oft und so vernehmlich auf ihre Tradition und ihre Pietät pocht, läßt diesen Leib verkümmern. Der Gralstempel ist so vornehm und hehr, wie er sein muß; Klingsors Turm ist angemessen. Von den drei Naturbildern sind das schattige Tal des ersten und die Blumenaue des dritten Aktes anständig, durchaus anständig. Mehr wäre hier vielleicht weniger. Aber Klingsors Zaubergarten mit seiner Bevölkerung ist unmöglich. Das soll ein Capua der Geister sein. Da soll es gleißen und glühen und schimmern und duften von exotischen Wunderblumen, die den Helden die Sinne benebeln, und von weiblichen Blumenwundern, die ihnen das Mark aus den Knochen saugen. Es ist von entscheidender Wichtigkeit, daß man das glaubt. Denn sonst wird Parsifals Verdienst, zu widerstehen, nichtig. Es wird nichtig. Vor kahlen, grell beleckten Leinwänden trippelt die nötige Anzahl grauenhaft geschmacklos ausgeputzter Mädchen, gemacht von Sünden zu entwöhnen, im konventionellen Balletschritt, mit den üblichen sinnlos gerundeten Armbewegungen um den reinen Toren herum, der sich hier durch seine Unerschütterlichkeit als ein sehr überlegener, wählerischer Herr erweist. Daß das Verdorren des Gartens und daß Parsifals Wanderungen zur Gralsburg weniger primitiv vorgetäuscht werden können, vermute ich nur. Aber es ist mir ganz unzweifelhaft, daß der Blumenzauber bei gutem Willen sofort zu retten ist.

Er wird, auch in Bayreuth, nicht wiederzuerkennen sein, sobald sich die Opernbühnen des Parsifals bemächtigt haben. Wenn irgendwo, wird in diesen Dingen die Konkurrenz wohltätig sein. Aber nachdem man das Bühnenweihfestspiel endlich gesehen hat, versteht man, warum Wagner es auf Bayreuth beschränkt wissen wollte, und warum die Erben so erbittert um den Alleinbesitz kämpfen. Nicht weil es zu rein, sondern weil es zu schwach für die Opernbühnen ist. Weil der genius loci, weil die ganze Suggestion der Wagnerstadt dazu gehört, es neben den andern Werken zu halten, und weil es ohne diese Hilfsmittel bald für die Opernbühnen und damit auch für Bayreuth entwertet sein wird. Das ist mein Eindruck. Der erste Eindruck braucht nicht der richtige, braucht nicht der endgültige Eindruck zu sein. Ich will ihn im nächsten Jahr nachprüfen, will aber vorher noch sagen, daß mir, und zu erklären versuchen, warum mir der bayreuther Tristan das unvergleichlich größere Erlebnis gewesen ist.

# Das münchner Theaterjahr

Was hat uns das vergangene Jahr gebracht? — Wem diese Frage am Herzen liegt, der gerät in Beschämung, wenn er sie beantworten soll. Es ist keine dankbare Rolle, immer und immer wieder den Geist der Verneinung spielen zu müssen, wo man gerne aus fröhlicher Überzeugung Ja sagen möchte. Aber wie man die Frage auch drehen und deuten mag — der Rest bleibt Schweigen. Als jemand in Berlin das Wort vom Rückgang Münchens als Kunststadt prägte, da wurde es bei uns lebendig. Da rührte sich der Ehrgeiz und brachte die trägen Kräfte in Bewegung, die jenes Wort Lügen strafen sollten. Daß München keine Theaterstadt mehr sei, pfeifen die Spatzen längst von allen Dächern des Deutschen Reichs — aber nichts rührt sich bei uns. Oder doch vielleicht? War nicht just in der letzten Vorstellung der sanft entschlummernden Hoftheater-Spielzeit etwas wie ein neuer Wind zu spüren? Doch von dem, was vielleicht werden wird, später. Zunächst von dem, was nicht gewesen ist.

Wir wollen bescheiden sein: Wurde irgend der Versuch zu einer fortschrittlichen Tat gewagt? Wurde wenigstens die Energie des guten Willens aufgebracht? Das Hoftheater antwortet mit einer, wahrhaftig einer einzigen Uraufführung, und die heißt „Spätfrühling" von Georg Hirschfeld. Im übrigen weist das Repertoire die stattliche Zahl von annähernd neunzig Stücken auf, die ihrer Qualität nach zwischen Blumenthal und Shakespeare, „Schlafwagenkontrolleur" und „Wildente" unstät auf und niederschwanken. Was hilft es, daß qualititativ die guten Stücke überwiegen, wenn nicht einer einzigen Neueinstudierung die hingebende Sorgfalt, der pflichtbewußte Fleiß zugewandt wurde, den die simple Ehrfurcht vor der Dichtung jedem ernsten Darsteller einflößt. Freilich darf man gerechterweise mit dieser Zeit des Interregnums nicht allzu streng ins Gericht gehen. Die Intendanz hatte den beiden Regisseuren mit der interimistischen Leitung des Schauspiels eine übermenschliche Arbeitslast aufgebürdet. Und da man keine Zeit hatte, weniges gut herauszubringen, so behalf man sich damit, das Publikum nach dem Rezept „Viel, aber schlecht" abzufüttern. Und das Publikum, gutmütig, wie es von Natur, gleichgültig, wie es durch jahrelange Erziehung geworden ist, löffelte dieses Garküchenmenü zwar ohne sonderlichen Appetit, jedoch immerhin widerspruchslos hinunter.

Das Schauspielhaus zeigt auch diesmal wieder die bekannte Janusphysiognomie; nur daß sich das fidele französische Possenreißergesicht über das ernste deutsche Literaturgesicht weit impertinenter zu mokieren schien als in frühern Jahren. „Hotel Pompadour" und „Prinzgemahl"

bringen seltsamerweise auch in München mehr Kasse als die urmünchnerische „Fahnenweihe", die sich bei ihrer Neueinstudierung, wie jede groß und kühn gefaßte Satire, als ewig aktuell erwies. Den Stil des pariser Schwanks mag ein Richard Alexander ins Berlinische — beileibe nicht ins Deutsche — übertragen können; der Münchner ist viel zu seßhaft, zu wenig Weltbürger, vielleicht sogar zu kultiviert im Sinne einer soliden Tradition, um an den frivolen Ballettsprüngen über die Schranken der Wohlanständigkeit Gefallen zu finden. Was er dem Leichtsinn der Gresac und Xanrof am wenigsten verzeiht, ist der Mangel an Sentimentalität; die Zote läßt er nur gelten, wenn sie nach der Seite des „G'müats" tendiert. Übrigens wurde im Schauspielhaus von jeher moderne Literatur viel besser gespielt als französischer Blödsinn; die Aufführung von Ruederers „Morgenröte", die der „Neue Verein" dort veranstaltete, war, was die Darstellung betrifft, auch für den verwöhntesten Geschmack eine unbedingt vollwertige Gabe. Daß Direktor Stollberg mit „Turandot" und dem „Figaro" des Beaumarchais als Erster in München eine Inszenierung „im Geiste der Malerei" versuchte, darf nicht unerwähnt bleiben. Diesen Versuchen kann jedoch leider nur eine symptomatische Bedeutung ohne prinzipiellen Wert beigemessen werden. An Uraufführungen brachte das Schauspielhaus Bierbaums „Stilpe", Bahrs „Andere" und — unseligen Angedenkens — „Die Insel der Seligen" von Max Halbe.

Für das vorerwähnte „G'müat" zeigt der Direktor, oder besser: der Kassierer des Volkstheaters das sicherste Verständnis. Er weiß, daß man sich mit dem „Protzenbauer", dem „Lehrer von Seespitz" und den „Landesdefensoren" nicht vergeblich an das mit Recht so oft besungene „goldene" Münchnerherz wendet. Er gab dem Volke, für das nach einer alten Devise „das Beste eben gut genug" sein soll, in sanfter Abwechslung folgende Meisterwerke deutscher Dramatik zum besten: „Pension Schöller", „Der Registrator auf Reisen", „Raub der Sabinerinnen", „Der Kilometerfresser", „Relegierte Studenten", „Doktor Klaus", „Das Stiftungsfest", „Mam'zelle Nitouche", „Heiratslustig"; zwischendurch streute er ein bischen „Iphigenie", „Tell" und „Ahnfrau", um endlich im Triumph den Kassenrekord der Saison mit etlichen sechzig Aufführungen von „Sherlock Holmes" zu schlagen. Es lebe die Volkskunst! — Mut und Initiative bewiesen auch in diesem Jahr nur die beiden dramatischen Vereine, über deren Veranstaltungen bereits früher ausführlich berichtet wurde. Gewiß geschah auch hier nicht immer das Notwendigste, was — besonders in künstlerischen Dingen — immer das einzig Richtige ist. Aber dem beherzt Zugreifenden wird ein Fehlgriff gern verziehen, und um des „Peer Gynt" willen soll der „Dramatischen Gesellschaft" der unfreiwillig groteske Delius-Abend vergessen werden.

Angesichts dieser Ergebnisse aus der Vergangenheit auf die Zukunft schließen zu müssen, wäre ein wenig trostreiches Beginnen, hätte sich nicht

wie schon angedeutet, kurz vor Toresschluß auf den Brettern des Hoftheaters ein merkwürdiges Ereignis zugetragen. Es erschien da ein Mephisto, der das possartgewöhnte Publikum erschreckte, ein König Philipp, der das possartbegeisterte Publikum befremdete, ein Darsteller aber, der dieses Publikum zugleich erschreckte, befremdete und — hinriß. Ein Fremder, Andersgearteter, so stand, so bewegte sich dieser Philipp unter seinen Zeitgenossen, von ihnen geschieden, wie die strenge Rhythmik eines altmeisterlichen Bildes sich scheidet von der nüchternen Zerfahrenheit einer zufälligen Umgebung, im Rahmen einer durch die Kraft der Persönlichkeit geschaffenen, mit ihr erfüllten Welt des Ungewöhnlichen und Einzigartigen, die seiner Einsamkeit die letzte tragische Größe verlieh. Dieser Fremde war Albert Heine. Daß es unserm Intendanten gelang, den Künstler für die Hofbühne zu gewinnen, ist an sich ein Erfolg; der erste, zu dem wir ihm gratulieren dürfen. Daß er aber nicht nur den Darsteller, sondern auch den Regisseur Heine nach München berief, dafür werden wir ihm umsomehr Dank wissen, je freier er die unbändige Schaffenslust dieses rassigen Temperaments sich wird austoben lassen. Eine gleichfalls neugeworbene Kraft, der Dramaturg und Regisseur Woldemar Runge, wird Heine zur Seite stehen, ein Mann von gründlicher Erfahrung, sicherm Geschmack und festem Willen. Auch das scheint keine üble Wahl zu sein. Es fehlt, wie ich schon oft betonte, unserm Hofschauspiel nicht an tüchtigen Darstellern, es fehlt ihm an künstlerischer Disziplin. Die Kräfte verzettelten sich unnütz und drohten zu verwildern, weil kein geistiges Band sie ordnend einte. Das ist seit Jahren die Hauptursache des münchner Theaterelends. Freilich, auch Publikum, Hof und vor allem der Erzfeind jedes kulturellen Fortschritts, das bayrische Zentrum, sind von Schuld ganz und gar nicht frei zu sprechen. Nun werden zwei neue Männer vor die Aufgabe gestellt, mit der alten Lotterwirtschaft aufzuräumen, das Morsche einzureißen und einen gesunden Baugrund für die Zukunft zu bereiten. Sie werden beweisen müssen, ob sie dieser Herkulesarbeit gewachsen sind. Haben sie das aber bewiesen und sich des Vertrauens würdig gezeigt, das wir in sie setzen, dann sollen sie zu den Münchnern mit den Worten Richard Wagners sprechen: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt. Und wenn Sie wollen, so haben wir ein Theater.“ Otto Falckenberg

---

Wenn man das deutsche Theater mit seinem Gemengsel von Übersetzungen und Nachahmungen betrachtet, so sollte man zu dem Schluß kommen, daß der Deutsche sich nicht selbst zu amüsieren verstehe. Dies wäre sehr schlimm, denn es würde eine Unfähigkeit unsers Volkes beweisen, sich in dem dem Menschen allein möglichen Sinne vom Druck des Lebens frei zu machen und den stumpfen Ernst, der nur für den Augenblick gilt, durch ein geistreiches Spiel, das Ausdruck der Zeit selbst ist, aufzuheben. Hebbel

# Abschied

Drama in einem Akt

(Schluß)

Leutnant Hron (macht einige Gänge im Zimmer; legt den Waffenrock ab, zieht eine Bluse an; nimmt aus den Taschen des Waffenrocks eine Geldtasche und einen Schlüssel, legt beides auf den Tisch, da klingelts. Hron ist einen Moment betroffen, dann geht er hinaus): Du bist's? Was willst du denn? Du hast doch gehört, daß ich für niemanden zu Haus bin. — Was führt dich also her?

Frieda (kommt auf die Szene): Der Abschied.

Hron: Den Weg hätt'st dir ersparen können. (Folgt Frieda auf die Szene)

Frieda: Nein, das konnt' ich nicht. Ich mußte heute noch mit dir sprechen. — Ich muß mich davon überzeugen, ob es denn möglich ist, daß du mich von dir stoßen willst?? Ich will wissen, was ich dir getan hab', daß du mich einem andern überlassen kannst! — Gustl! Wenn ich dich ruiniert hab', so will ich alles verkaufen, was du mir geschenkt hast und was ich mir erspart hab, damit du deinen Verpflichtungen nachkommst und dich aus den Händen der Wucherer befreist. Der Leutnant Gehr hat mir gesagt, daß du arg verschuldet bist . . . Sag' mir, stößt du mich darum von dir?

Hron: Wer sagt, daß ich dich von mir stoße?

Frieda (verlegen): Ja — wer sagt das . . .

Hron: Der Tisch? — (lacht)

Frieda (fest): Ja, Gustl, der Tisch! Meine Schwester Lina war in der Nacht am Tisch und hat mir Dinge gesagt —

Hron: Und du glaubst daran?

Frieda: Ja, ich glaub daran! Du hast's mich gelehrt, und ich hab daran fest zu glauben begonnen — bis mir heut Nacht Zweifel aufgestiegen sind.

Hron: Na, also, da hast du's! Solang dir der Schwindel angenehm war, hast du daran geglaubt, und jetzt? —

Frieda: Ich kann das Schreckliche nicht glauben, ohne dich zu beleidigen. Und dich beleidigen? . . Nein, da möcht' ich lieber sterben. (Bebend) Und so frag' ich dich vor Gott: Hast du den Gehr zu mir geschickt, daß er mich für eine Nacht zu sich nimmt, damit du einen greifbaren Grund hast, dich von mir loszusagen? — — (starr) Antworte mir!

Hron: In diesem Zustand ist kein vernünftiges Wort mit dir zu reden.

Frieda: Ich bin ruhig ... ich bin ganz ruhig. Ich will nur wissen, ob der Tisch die Wahrheit gesagt hat! — Schau, ich will ja nichts andres von dir, als daß du mir den Glauben an dich wieder schenkst. — Ein einziges Wort: Hat der Tisch gelogen?

Hron: Verschon' mich mit dem Unsinn.

(Es kracht im Kasten)

Frieda (erbleicht, zittert): Hast du's gehört?

Hron: Ich hab' nichts gehört.

Frieda: Es hat doch in der Wand geklopft! — Gustl! — Ich will dich gewiß nicht ärgern, aber tu' mir doch den Gefallen und sag' mir die Wahrheit ... wie sie auch sein mag: ich bin stark genug, sie zu ertragen. (Nimmt seine Hand und führt ihn an das Bett) Komm, setz dich her, nimm mich auf deine Knie — so — — und sag' mir alles. Schau, ich hab' meine Eltern verlassen und bin zu dir gekommen — das war alles, was du gewollt hast ... Du weißt nicht, was für Briefe meine Eltern mir geschrieben haben, wie sie mich gebeten haben, daß ich zu ihnen zurück soll ... Ich war närrisch über ihren Jammer; aber wenn du am Abend zu mir gekommen bist, dann war ich wieder so glücklich, daß ich Eltern, Schwestern, Gott und die Welt vergessen hab' ... Ach! — Du weißt es nicht, daß die Schulbehörde meinen alten Vater wegen mir von seinem Amt enthoben hat ... daß der Arme aus Gram darüber gestorben ist! (Schluchzt und klammert sich wild an Hron) Gustl! Der Vater — — mein armer, braver, ehrlicher Vater ... ist an seinem ehrvergessenen Kinde gestorben! — Ich hab' dir das Herz nicht schwer machen wollen ... bin nicht einmal zu seiner Leich' gefahren ... hab' auch kein Trauerkleid angezogen, nur damit du nichts davon erfährst ... Ich bin als Kassierin in dein Stammkaffee gegangen, damit ich nicht immer mit meinen traurigen Gedanken allein sein muß. — Dann hast du mich überredet, und ich hab' den Posten wieder aufgegeben ... Aber mir war so bang, so entsetzlich bang den ganzen lieben Tag — den ganzen lieben Tag — daß ich mich nach einer Gesellschaft gesehnt ... und da — Gustl! (Küßt ihn heiß) Mein ... ich — — ich — Mein lieber, lieber Gustl! Du kannst mich jetzt nicht von dir stoßen! Ich seh ja schon unser Kind vor mir und freu' mich drauf — so sehr ...

Hron (unwirsch): Das eben hätt'st du nicht tun sollen!

Frieda (wie nach einem Schlag ins Gesicht; heiser, langsam hervorgepreßt): Hätt'st du mich dann behalten?

Hron (schweigt)

Frieda (drohend): Hätt'st du mich behalten, wenn ich kein Kind von dir zu erwarten hätte?

Hron (steht lärmend auf)

Frieda (schreit): Antworte! Hat die Lina Recht?

Hron: Laß mich in Ruh' mit deinem verdammten Tischklopfen — es ist alles nicht wahr! (Es knackt)

Frieda (kreischt): Hörst du's?

Hron: Ich hör' nichts und will nichts hören — — Laß mich in Ruh'!

Frieda (räumt rasch den Samovar vom Bambustischchen ab, bringt es an das Bett, löscht die Lampe aus. Es ist stockfinster, daher die beiden unsichtbar. Sie geht zum Bett hin und sagt mit drohendem Klang in der Stimme): Leg' die Hände auf!

Hron (sträubt sich dagegen): Ich tu' nicht mit!

Frieda (schreit): Leg' die Hände auf! sag' ich dir!! — oder!!! (Pause, dann klopft es hohl) — — — Ah! sie wiederholt alles — — — alles — alles —

(Roter Brandlichtschein fällt durch die Fenster)

Leutnant Mauthner (reißt die Tür auf): Du bist mir a schöner Freind, Hron! Warum hast du die Frieda nicht mir überlassen? Ich hätt' sie dir al pari abgenommen . . .

Hron (schreit): Halt's Maul! (Zündet die Kerze an)

Frieda (unter verzweifeltem Lachen): Also doch.

Mauthner (sobald er Frieda erblickt, für sich): O, verflucht! (Zu Hron, dem er ein Kouvert zusteckt): Ich kann nichts dafür; dein Bursch' hätt' mir sagen sollen, daß sie bei dir is. — Da, ich kann dir aber nur einen Hunderter geben. Servus! Adieu, Fräulein! (Ab. Hinter der Szene): Tepp! Warum hast mir nicht g'sagt, daß sie bei ihm ist?

Hron (zu Frieda): Also wein' jetzt nicht . . . Sei g'scheit, hör' mich an.

Frieda: Ich will nichts mehr hören! — Ich will nichts mehr von dir hören! Du lügst mich nicht mehr an! (Zieht einen Revolver aus der Tasche): Da schau. Da stecken zwei Patronen! Eine war für dich, die andre ist für mich.

Hron: Geh, laß das sein; die G'spaß kenn ich . . . Sei g'scheit, ich will dir etwas geben. (Gibt ihr das von Mauthner erhaltene Kouvert) Da — nimm's. Zahl' deine Schulden, und fahr' zu deiner Mutter; für das Kind werd' ich dir schon regelmäßig etwas schicken.

(Alarmsignal)

Anton (stürzt ins Zimmer): Alarm, Herr Leitnant! Die Brotfabrik brennt! (Nimmt die Feldbinde vom Nagel und hält sie Hron hin)

Frieda (zerreißt währenddem zornig das Kouvert und schleudert Hron die Fetzen voll Abscheu ins Gesicht): So bist du mir nicht mein Leben wert, Lump!

Hron (faßt sie beim Arm): Das nimmst du zurück!

Frieda: Nein und nein und nein! Und vor der ganzen Welt sag' ich dir in's Gesicht: Du hast wie ein Lump an mir gehandelt!

(Von unten her Lärm der auftretenden Mannschaft)

Anton (drängend): Herr Leitnant, Herr Leitnant!

Hron (sieht unentschlossen zu Boden)

Frieda (sein Antlitz erbarmt sie; im Ton den Nachklang schöner Stunden): Gustl, beweis' mir, daß du bloß meiner überdrüssig bist . . . mein Gott, drein hätt' ich mich ohnehin einmal schicken müssen — beweis' mir das — ich werde dich nicht zwingen, daß du weiter mein bleibst . . . erzwungene Liebe tut Gott weh. Ich geb dich frei. Aber beweise mir, daß du mich nicht des Kindes wegen von dir stoß't . . . Beweise mir, daß du nicht einen andern dem Kind als Vater unterschieben wolltest. Beweise, daß du keinen Betrug an drei Menschen hast verüben wollen — und ich nimm auch den Lumpen zurück.

Hron (ist geschlagen und bringt kein Wort aus sich heraus)

Frieda (erstickt eine krampfhafte Aufwallung ihres Herzens; haucht): Adieu! (und verläßt das Zimmer; ab)

Hron (steht einen Augenblick verdonnert da, dann weist er die Feldbinde zurück, stumpf): Aus is.

Anton: Herr Leitnant, mein guter Herr Leitnant, die Fräul'n is' ja nit recht beinand g'wesen . . . und keiner hat's g'hört als Sie und ich . . . Und ich, das wissen Herr Leitnant, kann schweigen — kein Stein ist sicherer im Wasser. (Will ihm die Feldbinde aufzwingen)

Hron (sanft abwehrend): So legs doch weg, und schweig. Gib mir die Tinten, Feder und Papier — — mach' dich fertig, wirst mit einem Meldzettel zum Herrn Oberst gehen.

Schleich (erscheint in voller Ausrüstung im Türrahmen): Herr Leitnant, ich melde gehorsamst, der Herr Oberstleitnant schickt mich . . . wo Herr Leitnant bleiben?

Hron (fährt auf, fixiert Schleich)

Anton (erschrak beim Anblick des drohend dreinblickenden Schleich und zieht die Hand mit dem Säbel zurück, so, als wollte er ihn jetzt seinem Herrn nicht mehr geben)

Rufe (vom Hofe her): Laden! (Gewehrgriff) La-den! (Lärm vom Laden der Gewehre.) Schul-t'rt!

Hron (ohne den Blick von Schleich zu wenden, zu Anton): Gib den Säbel her . . . gehst erst nachher zum Herrn Oberst.

Anton (ausbrechend): Herr Leitnant, der Schleich . . .

Hron (rasch): Was?

Schleich (zugleich, stotternd): Wa . . was?

Anton: Lassen's ihn in Arrest führen, Herr Leitnant, jetzt — gleich!

Schleich (wirft Anton giftige Blicke zu)

Hron: Warum?

Anton: Ihm liegt an nix was dran.

Hron: Das werden wir sehn! (entschlossen) Gib den Säbel her!

Anton: Nein! Solang' der Schleich nicht im Arrest ist . . . Ich lauf' zum Herrn Oberst.

Hron (ernst): Halt! Gib mir den Säbel! . . . Und melde dich beim Stadtführer, auf meinen Befehl gehst du in Arrest und morgen zum Rapport.

Anton (reicht Hron den Säbel): Er erschießt Sie bei der nächsten Gelegenheit.

Hron: Halt's .. (schnallt den Säbel um; zu Schleich): Schaun' ſ' dazu, solang' ſ' frei sind, daß noch eine G'legenheit erwischen, wo's goldene Uhren absetzt. (Fixiert ihn nochmals, dann legt er rasch die Feldbinde um, schlüpft in den Mantel, greift hastig nach der Kappe, wirft einen ernsten, tiefen Blick auf Schleich und wendet sich dann zu Anton): Folg' nächstens besser . . . für diesmal ist dir's g'schenkt. (Rasch ab)

Schleich (hebt drohend hinter ihm die Faust): Na —

Anton (wirft sich Schleich entgen): Wenn du ihm was machst! —

Schleich (stoßt ihn wie einen Federball zur Seite): Fahr' ab! Mir dir werd' ich noch reden!! (Ab)

Anton (erblickt den Schlüssel am Tisch; eine Hoffnung schöpfend, ergreift er ihn, eilt hinaus und ruft): Herr Leitnant, Herr Leitnant! — der Schlüssel.

Hrons Stimme: Brauch ihn nicht!

Rufe (vom Hof): Doppelreihen abfallen auf die erste Kompagnie!

Stimme des Bataillons-Kommandanten: Herr Leutnant! Wo stecken Sie denn? Es ist doch Alarm! Haben Sie das Signal überhört? Wir sprechen uns morgen. — Ihr Zug marschiert in die schwarzen Felder und säubert die untere Stadt von dem Mordgesindel! . . . Der Korporal hat noch nicht geladen.

Anton (kommt gebrochen zurück und legt den Schlüssel auf den Tisch)

Hrons Stimme: Habt Acht! Laden! — La-det! (Ladegeräusch)

Kommandorufe (durcheinander): Doppelreihen . . . rechts um! Doppelreihen . . . links um! (Die Kommandos wiederholten sich bis zum Schluß)

Hrons Stimme (vom Hofe her): Halbkompagnie ... Laufschritt — Marsch! (Ein Tambour schlägt den Laufschritt — Marsch. Nach kurzer Zeit verhallt die Trommel. Pause. Aus der Ferne tönt ein „Habt Acht"-Signal. Eine Salve kracht)

Anton (fährt auf, ein dumpfer Laut entringt sich seinen blutleeren Lippen, dann bricht er wie bewußtlos über dem Tisch zusammen)

(Der Vorhang fällt)

Franz Schamann

# Rundschau

**Kinderoper**

Im Theater des Westens gastiert eine „italienische Kinderoper" unter Leitung eines Professors Guerra. Sie begann ihre Vorstellungen mit Rossinis „Barbier von Sevilla". Man kommt zuerst in Verlegenheit, was darüber in künstlerischer Hinsicht wohl zu sagen wäre. Gewiß, ich könnte anführen, daß die Dressur der im Alter von neun bis zwölf Jahren stehenden Kinder sehr gut gelungen ist, daß die meisten der kleinen Künstler eine überraschende Bühnenintelligenz zeigen, daß bemerkenswertes, nicht ungeschultes Stimmenmaterial vorhanden ist (das ihre Genossen um drei Jahre überragende Frl. L. Levi hat sogar alle schauspielerischen und stimmlichen Anlagen zu einer hervorragenden Künstlerin), daß alle laut, deutlich und sicher sangen, daß überhaupt alles „klappte", ja ich könnte die „armen" Kinder sogar bedauern, um zuletzt doch nur mit einem mitleidigen Achselzucken weiterzugehen — das alles könnte ich ausführlich und vielleicht schöngeschnörkelt sagen, allein diese Art „Wissenschaft vom Schönen" erscheint mir der merkwürdigen Erscheinung einer Kinderoper-Truppe gegenüber etwas unfruchtbar. Ich bilde mir vielleicht ein, daß die Wissenschaft vom Schönen die Menschen und ihr Leben — davon die Kunst allemal nur die Frucht ist — sehr nahe angeht, und frage mich daher, aus welchem „schönen" Beweggrund der Professor Guerra seine Arbeit und Mühe scheut, seine kleinen Schützlinge anstatt ins goldene Sonnenlicht ins künstliche Licht der Rampen zu schicken und, anstatt in frische Luft, in die parfümierte des Theaters? Ferner, warum die Kleinen singen und agieren müssen mit Schminke auf den Wangen zu einer Zeit, wo andre Kinder nach heiterm Spiel ins Bett gehen und mit roten Wangen ohne Schminke träumen? Des Schönen oder einer besondern Offenbarung der Kunst wegen? Ich erwäge hin und her, aber ich komme nicht davon los . . . . . seht ihr ihn blinken und glitzern und winken: Mammon, den großen Götzen gieriger Selbstsucht? Selbst wer das öffentliche Auftreten der verwaisten Kinder billigt, könnte nicht umhin zu fragen, warum die Mitglieder der „Kinderoper" nicht in einer Oper für Kinder auftreten, sondern in einem Werk, das in jeder Hinsicht nur für gereifte Darsteller und Menschen bestimmt ist? Warum die kindlichen Gemüter so früh schon mit den Kupplerdiensten eines Figaro, mit allerhand Schwänken und Ränken vertraut werden müssen und ein zehnjähriger Knabe einen Betrunkenen mit allen Fineffen darzustellen hat? Seht ihr ihn blinken und glitzern und winken, den großen Götzen der Sensation? Wähnt jemand daß solchem Boden je eine „schöne" Frucht entwachsen könnte? Es ist mehr als wahrscheinlich, daß diese Kinder in einem Alter, wo andre gesund und kräftig ins praktische Leben eintreten, an Stimme, Leib und Seele ruiniert sind! Laßt die Kinder ihr Leben leben, sowie ihr selbst euer Leben „schön" zu leben habt: alsdann wird Kunst und alle andre geistige Tätigkeit von selbst zu einer schönen, süßen Frucht reifen. Das ist meine Wissenschaft vom Schönen und in ihrem Namen protestiere ich mit aller Entschiedenheit gegen ein Unternehmen, wie das des Herrn Professors Guerra. Ich würde garnicht überrascht sein, wenn in nächster Zeit mindestens zwei, drei ähnliche Unternehmen auftauchten. Im Interesse der Kunst jedenfalls wäre das tief zu

bedauern, und hoffentlich kommen die, welche in der Vorstellung der italienischen Kinderoper so wütend Beifall klatschten, auch einmal so weit zur Besinnung, um sich selbst zu bedauern.

Georg Gräner

---

**Freund Fritz (oder: Ferdinand Bonn und kein Ende)**

Ferdinand Bonn und noch immer kein Ende — von Ferdinand Bonn. Ermüdet es Sie nicht? Ich glaube, das wenigstens ist nicht zu befürchten. Denn Sie wissen ja: es wird immerhin amüsant sein. So viel Vertrauen haben Sie zu ihm. Der Mann ist erfinderisch und findet daher immer, was er sucht: sein Publikum. Was sagen Sie zu dem zweiten Kronprinzenbesuch? Wie er das macht, der Direktor, was? Bringt dem Kronprinzen, dessen Vater schon eine Schwäche für dies Theater hatte, zum zweiten Mal zum Sherlock Holmes hinein und gleich mit der ganzen Schwadron, und setzts auch schleunigst in die Zeitung. Und was er nun erst seinem hohen Gast alles erzählt hat über diese Sensationsaffäre! Vor Tische las mans anders.

Doch Spaß beiseite. Wohin soll das noch führen? Es hilft nichts, man muß der Hydra immer wieder den Kopf abschlagen, mögen auch stets neue wachsen. Zu der Inszenierung dieses Fürstenbesuchs mit den sieben Reihen Vaterlandsverteidiger, die erst im Garten bewirtet und dann mit Ferdinand Bonns Soldatengeschichten beschenkt wurden, ist so viel zu bemerken, daß man nicht dazu schweigen kann.

Vorerst: Soldaten gehören nicht ins Parquet. Wer ein Billett kauft, hat immerhin auch einigen Anspruch auf die Exklusivität der Platzkategorie, denn wozu sind sonst schließlich die Preisunterschiede da! Die Vermutung, daß zu dieser ganzen Veranstaltung die bekannte Prozeßaffäre die Veranlassung gegeben habe, ist nicht von der Hand zu weisen. Es mußte wieder Stimmung für die Sache gemacht werden, und dazu gab sich der Kronprinz des deutschen Reiches her! Damit stimmt die Darstellung der Angelegenheit, die Ferdinand Bonn ihm geliefert hat. Wer anders hätte den Wortlaut der Unterhaltung dem Lokal-Anzeiger übermitteln können! Diese Darstellung enthält aber eine grobe Entstellung der Wahrheit; denn sie unterschlägt die Hauptsache: daß Ferdinand Bonn erst die Bozenhardsche Bearbeitung zur Aufführung angenommen hatte, ehe er ein eignes Stück schrieb und gab. Neu und unglaubwürdig ist auch, daß er dem Verfasser und Verleger sein neues Stück angekündigt, und daß erst der Erfolg ihm den Prozeß zugezogen habe. Wohin kommen wir aber, wenn auf solchem Wege entstellende Darlegungen in einer Sache, die bereits bei den Gerichten anhängig ist, verbreitet und gleich an höchster Stelle angebracht werden! Schlecht beraten sind Fürsten und Fürstensöhne, die überhaupt solche Auswahl ihrer Vergnügungen von sensationslüsternen Theaterdirektoren zu Reklamezwecken mißbrauchen lassen und gar von einer Sorte von Theaterdirektoren, die, wie Herr Bonn neulich getan hat, die eigenen Darstellerinnen schlagen ...

Erfreulich ist nur die Bewirtung des Publikums im Garten. Aber muß man sich dazu das Stück ansehen? Es sollte vielleicht Schmerzensgeld sein. ...

Marsyas

---

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
16. August 1906
II. Jahrgang Nummer 33

# Philosophie der Schauspielkunst

Wilhelm Mießner: „Das Leben ein Spiel" — Zur Reform der Schauspielkunst. Kaum je hat ein Buchtitel so leidenschaftlich große Erwartungen in mir wachgerufen wie dieser. Hier schien eine Philosophie der Schauspielkunst versprochen — und seit meinem Erkenntnistrieb die Worte: Menschen-Ich, Persönlichkeit, Charakter zu den dunkelsten und letzten Problemen geworden waren, stand es mir fest, daß ein Mann kommen müsse, in diese Abgründe hineinzuleuchten, mit einer Fackel hineinzuleuchten, deren Licht sich an dem Gleichnis der Schauspielkunst entzündet hat. Denn diese Urkunst, in der mit primitivster Deutlichkeit das Menschen-Ich sich zu planvoller Gestalt formt und umformt, schien mir am ersten hinzuleiten zur Erkenntnis dessen, was als unser wesenhaftes Sein hinter diesem Spiel der Verwandlungen liegt — oder nicht liegt. „Das Leben ein Spiel" — ich glaube noch immer, daß die tiefsten Nöte und Sehnsüchte unsrer Generation in einem Buche solches Titels beschrieben und geklärt und erlöst werden könnten. Ich glaube, daß die Philosophie der Schauspielkunst noch geschrieben werden muß und geschrieben werden wird. Denn daß Wilhelm Mießner das nicht getan hat, weiß ich jetzt.

Mießner sagt einiges über die kulturelle Eigenschaft und Bedeutung der Schauspielkunst. Er erblickt sie in der Verstärkung und Pflege der körperlichen Ausdrucksfähigkeit. Der Körper soll nichts andres als eine „organisierte Seele" sein — und Sache des Schauspielers ist es, die ungeheure Mannigfaltigkeit körperlicher Regungen, die dem differenziertesten Seelenvorgang entspricht, ins Bewußtsein zu erheben und ihr so die Möglichkeit reinerer Stilisierung zu erschließen. Die harmonische Wiedergabe im unverfälschlichen Material der Körperbewegungen soll dann

Wert und Wahrheit des Seelischen anzeigen, erproben und läutern. Dies etwa ist das Thema, bei dessen Variierung Meßner manches kluge und sympathische Wort äußert — an dem man eine reinere Freude haben würde, wenn es nicht in einen schwer überwindlichen Wust wirrer Plattitüden gehüllt wäre, wenn nicht der Stil des Vortrags so peinlich zwischen zarathustrisch bemühtem Pathos und dem fatalen Leutseligkeitston des Popularisators schwankte.

Wichtiger aber als an der Ausführung dieses nicht allzuoriginellen Themas Kritik zu üben, scheint es mir, das größere Problem zu zeigen, das bei dieser Themastellung unerkannt blieb. Es ist wahr, daß die Schauspielkunst durch ihr Werkzeug, den Körper, eine kulturpädagogische Wirkung tun kann, indem sie lehrt, wie erst Leib und Seele zusammen ein volles Menschen-Ich bilden — aber Wichtigeres lehrt uns die Kunst der Menschendarsteller durch ihr Wesen. Und ihr Wesen ist das, was durch jene körperliche Transformation nur zum Ausdruck gebracht wird: die immer wiederholte innere Verwandlung eines Menschen-Ich, die Ausströmung einer Persönlichkeit in immer neue, scheinbar völlig verschiedene Formen des Menschentums. Sie ist das Primäre, sie erschafft erst ihrem Bedürfnis jene Körperbewegungen, deren bewußte Pflege deshalb auch nie die von Meßner erhoffte fundamentale Bedeutung für die Schauspielkunst gewinnen kann. Die überaus wichtige Lehre aber, die uns dies innerste Wesen der Schauspielkunst geben kann, ist gerade: daß ein Menschen-Ich, eine Persönlichkeit, ein Charakter nicht jenes letzte soziale Absolutum, jenes ethische Ding an sich ist, als das es Meßner schließlich immer wieder behandelt. Meßner macht in gläubigstem Positivismus zur letzten Aufgabe des Schauspielers: etwas auszudrücken, das er „das Totalwesen des natürlichen Menschen" (?) nennt, und das er von allem, was bloß ein „Kunstprodukt" ist, scharf abtrennt. Wenn nun aber die grauenhaft große Erkenntnis, die uns das Wesen der Schauspielkunst vermitteln kann, die wäre, daß es solch Totalwesen des natürlichen Menschen, solche constante Persönlichkeit gar nicht gibt, daß letzten Endes jedes Ich ein — Kunstprodukt ist? Meßner ist dieser gefährlichen Erkenntnis schon einmal hart auf der Spur — um dann mit dem Instinkt des behaglichen Kopfes wieder abzubiegen: „Wir spielen im Leben jeder seine Rolle", sagt er. Nun, das ist zunächst eine harmlose Metapher, die zu nichts verpflichtet. Meßner scheint aber doch ein wenig Ernst machen zu wollen; er sagt, daß jeder Mensch, der einen Beruf ergreift, sich ein bestimmtes Vorbild, einen Idealtypus des Berufes setzt, dem er zu gleichen wünscht, und dem er allgemach gleich wird. „Er schafft dann sein lebenlang an der Wahrheit dieses einen Bildes, nimmt fortwährend ab und fügt hinzu." Jeder Mensch ist also zunächst einmal Darsteller seines Berufsideals ... Dies scheint mir die wertvollste Stelle des Meßnerschen Buches.

Aber dann macht der Autor plötzlich halt. Er tut einen reinlichen Schnitt zwischen „Menschencharakter“ und „Berufscharakter“ und erklärt nur den letztern für ein „Kunstprodukt“ und den ganzen übrigen Menschen für ein unantastbar einheitliches, festes „Totalwesen“.

Die Wahrheit aber ist, daß der „Beruf“ nur das gröbste, sichtbarste jener Leitbilder, besser nur der deutlichste, einfachste Zug in jenem großen Vorbild ist, an dem jeder Mensch von Jugend an formt und modelt, und durch dessen mehr oder weniger geschickte, mehr oder weniger bewußte Darstellung das zustande kommt, was als sein Ich, seine Persönlichkeit, sein Charakter erscheint. Wie für gewisse Reaktionen auf Lebenseindrücke ein Berufstypus vorbildlich werden kann, so wählt sich der werdende Mensch aus erschautem oder überliefertem Leben Züge, die ihm für die vielen andern Erfahrungen des Lebens vorbildlich werden: aus all diesen Zügen webt jeder Mensch sich ein Vor-Bild. Dies — keineswegs identisch mit dem ethischen „Ideal“! — wird für sein Bewußtsein schließlich „Ab-Bild“ seines Ich, während in Wahrheit seine ununterbrochene Arbeit ist, dies Vor-Bild darzustellen, zu verkörpern. So erscheint die ganze „Persönlichkeit“ als ein Kunstwerk: der dumpfe Instinkt des Bauern wie das raffinierte Bewußtsein des Lebekünstlers nimmt vom erwählten „Ich“ unablässig ab und zu, sucht ständig das Vor-Bild den neu zuströmenden Erfahrungen und Existenznotwendigkeiten anzupassen, muß dies tun, weil eine endgiltige Diskrepanz von Vor-Bild und Notwendigkeit eben zum „Bruch der Persönlichkeit“ führen würde. So erscheint dies als Quintessenz: Unsre Individualität ist kein „Sein“, keine in sich ruhende Kraft — sie ist ein stetes Werden, ein Sich-Bewegen auf ein langsam sich wandelndes Vor-Bild zu. Spieler eines erträumten Ich sind wir. Zwar „Willkür“ ist nicht in diesem Spiel — jeder Künstler weiß, man spielt nur, was man spielen muß. Aber die unwandelbare Gesetztheit, die integre Konstanz ist doch vom Wesen der Persönlichkeit zurückgeschoben auf die dunkeln Mächte draußen, die den Menschen wählen, stilisieren, formen heißen. Das „Ich“ wird das große, allen gemeinsame Kunstwerk. Die eiserne Scheibe „Charakter“ rollt sich auf zu einer stählernen Spirale, die, ein Werk freier Schmiedekunst, sich in immer engern Ringen einem erträumten Mittelpunkt zuwindet. Deine Persönlichkeit wird zu dem Werk, das du dir, aus der Fülle aller dir möglichen Lebensäußerungen auswählend, erschufest.

Und da erhellt sich uns am Ende des Weges das Phänomen, das uns auf diesem Weg geführt hat: der große Schauspieler ist nichts andres als ein Mensch, der sich die Freiheit gewahrt hat, seine Kräfte täglich zu einer neuen Persönlichkeitsform zusammenzuordnen, seine Lebenselemente in Hinblick auf ein neues „Vor-Bild“ zu formen. Es steckt ein tiefer Sinn im kindischen Wort von der „Charakterlosigkeit“ des Schauspielers. . . . Aber mag man nun das

spezifische Wesen des Schauspielers in der Überfülle der Kräfte, die sich einer einzigen Charakterform gar nicht einordnen läßt, oder in dem geringen Ordnungs-, sozialen Eingliederungssinn sehen, der sich gar kein bleibendes, bindendes Persönlichkeitsbild setzen will — soviel ist klar: Der Schauspieler ist nur ein krasser Fall des Menschen; er tut täglich einmal, was der gewöhnliche Mensch lebenslänglich einmal tut: er bildet aus dem Vorrat seiner vorhandenen Instinkte, Kräfte, Vorstellungen (unter tunlichstem Ausschluß derer, die nicht zum Vorbild passen!) einen Charakter, eine Persönlichkeit. Der Mime ist eben Menschen—darsteller von Beruf, er tut in freiem Spiel oft, was wir in hartem Ernst einmal tun — aber er tut doch nichts andres als ich und du und wir alle: er stellt sich in Form eines bestimmten Charakters dar.

Ein Ausdruck der Selbst-Darstellung, Selbst-Erhaltung (die eben nicht nur aufs Erhalten, sondern auch aufs „Selbst" geht!) ist im Kerne jede Lebensäußerung und in besonderer Intensität jede Kunst. Aber die Schauspielkunst ist die Urkunst, die älteste jener gesteigerten, zum Selbstzweck erhöhten Lebensmanifestationen, die wir Kunst nennen; aus ihrem Alter fließt ihr undifferenziertes, derbdeutliches Wesen; keine neue Materie tritt vermittelnd zwischen Schöpfer und Werk; am eigenen Leibe vollbringt hier der Mensch noch die Ausprägung seiner Kräfte zu einem neuen Sinn, einem neuen Individuum. So wird hier handgreiflich, was im Gedicht und Bildwerk versteckter ist: daß alle Kunst und alles Tun und Leben Selbst-Darstellung, unablässig bemühte Annäherung an ein immer gewandeltes Ich-Vorbild ist. Aus diesem Grunde scheint mir die Psychologie der Schauspielkunst bestimmt, der Sprache des Mannes die Metaphern zu leihen, der das Werk der Kritik an unserm Persönlichkeitsbegriff vollbringen wird. Das Individuum als sozial-ethisch abgegrenzte Erscheinung, als „Persönlichkeit" ist bisher nur bewertet worden — die Philosophie der Schauspielkunst wird die Frage nach seiner Existenz stellen. Ich glaube, dieser gleichsam ins Ethische gewandte Kritizismus wird die Existenz der Persönlichkeit nicht leugnen (so wenig wie Kant die Existenz raum-zeitlicher Gebilde geleugnet hat) — er wird nur leugnen, daß sie ein Ding an sich, eine ethische Elem entartatsache ist, er wird sie als eine Erscheinung kennzeichnen, die die Formkraft unsrer Seele aus völlig unerkenntlichen Urkräften gestaltet hat (ganz ähnlich wie Kant die sinnliche Welt nur als die Erscheinung gelten läßt, in die die Formen unsers Geistes ganz unkenntliche Endursachen zwingen.) Die Persönlichkeit nicht mehr als die große Realität, der Grundfaktor unsers Lebens — sondern als seine Funktion, sein höchstes Produkt.

Das Werk, das aus der Fülle des Erlebten und Erlernten die Erkenntnis begründet, von deren Ahnung ich hier in gewiß recht unzureichenden Worten zu sprechen versuchte, wird, muß geschrieben werden.

Von allen Seiten weisen die Zeichen der Zeit darauf hin. Schriften wie die Mießnersche und vielfältiges Bemühen andrer, in die Psychologie der Schauspielkunst einzudringen, sind bescheidnere, doch vielleicht nicht ganz unnütze Vorarbeiten. Viel wichtiger ist die tiefe Erschütterung der Persönlichkeitsidee, die sich überall im geistigen Arbeiten der letzten Generation meldet. Schon für Ibsen war das Problem in der freilich moralistisch gefärbten Wendung von der notwendigen „Lebenslüge" gegenwärtig. Deutlicher wird es heute bei Shaw, dessen ganze Kunst geradezu darin gipfelt, von der Persönlichkeit so lange Schleier um Schleier bewußter und instinktiver Schauspielkunst abzustreifen, bis die Ahnung dämmert: das ganze Ich sei nur ein Gewebe aus solchen Schleiern.

Ich denke aber vor allen auch an die großen Kritiker unsrer Tage, an Mach, den Analytiker der Empfindungen, an Mauthner, den leidenschaftlichen Vernichter der herrschsüchtigen leeren Worte. Mauthner hat auch das stolze Wort vom „Ich", von der „Persönlichkeit" aufgelöst — er läßt es untergehen in der letzten psychischen Realität, der Tatsache des „Gedächtnisses". Aber vielleicht wird gerade an ihn der Philosoph der Schauspielkunst anknüpfen dürfen, um das nichtreale Ich als Produkt phantastischen Schauspiels, künstlerisch freier Anordnung der Gedächtnisinhalte wieder aufleben zu lassen. Für die Lebensstimmung schließlich ist die Skepsis gegenüber dem Persönlichkeitsbegriff nirgends so mächtig geworden wie im modernen Wien, der Stadt der alten Theaterkultur. In Hermann Bahrs Essays findet sich wohl das weitgehendste, was nach dieser Richtung schon theoretisch gesagt ist, und Arthur Schnitzler, der nichts lieber als das Sich-Ausspielen und Sich-Auflösen von Individuen vorführt, prägte das Wort: „Wir spielen immer! Wer es weiß, ist klug."

Das Hinschwinden der Persönlichkeit als eines realen, festen Besitzes erfüllt diese Wiener zumeist noch mit einer angstvollen Schwermut — die befreiende Schwungkraft, die darin liegen kann, sein Ich als Werk, Spiel und eigene Tat zu begrüßen, fühlen sie einstweilen noch kaum. Aber Hugo von Hofmannsthal, der den verschlungensten Problemen unsrer Seele bisher stets die ersten und besten Worte gefunden hat, schrieb schon jene Zeilen, mit denen einst — wenn das Gefühl vom selbsterschaffenen Wesen jeder „Persönlichkeit" sich durchgesetzt hat — den Menschendarsteller auf der Szene alle die grüßen werden, die in der Breite ihres Lebens einen Menschen darstellen:

Schauspieler Deiner selbstgeschaffnen Träume,
ich weiß mein Freund, daß sie Dich Lügner nennen
und Dich verachten, die Dich nicht verstehn —
doch ich versteh Dich — Du mein Zwillingsbruder.

Julius Bab

# Triſtan

Es war vorauszuſehen, daß ich ob meiner Ketzerei in Sachen Parſifal viel Herzeleid würde erdulden müſſen. Von der grimmen Verweiſung bis zur mitleidigen Belehrung ging es in allen Tönen. Die Kompetenzfrage wurde geſtellt, von der der ahnungsloſeſte Lober ganz unbehelligt bleibt, und die ſchon darum nicht am Platz iſt, weil Richard Wagner keineswegs ausſchließlich den Muſikern gehört. Dieſe Empfindlichkeit iſt mir ein Beweis mehr, daß mein Inſtinkt nicht geirrt hat: nur kranke, ſchwächliche, halbe Kunſt muß ſich ſo ängſtlich vor jedem kritiſchen Windhauch behüten laſſen. Andre Fragen waren einſichtiger. Es mag ja wirklich eine gewiſſe Wichtigkeit haben, ob man den Parſifal vor oder nach dem Triſtan hört, und es iſt kühn, aber unklug von Wahnfried, daß es den Triſtan voraufſchickt. Es iſt auch durchaus nicht gleichgültig, ob man das Publikum ſieht oder nicht, ob man im Saal oder auf der oberſten Galerie ſitzt. Das klingt nur dem kleinlich, der es nicht am eigenen Leibe erlebt hat. Wagner wollte ſein Feſtſpielhaus in einer kleinen Stadt, „fern von dem Qualm und dem Induſtriepeſtgeruch unſrer ſtädtiſchen Ziviliſation", erbaut wiſſen. Jetzt ragt es am roten Main, wird aber erhalten von Broadway und Boulevard, von City und Tiergarten. Das iſt der tragiſche Zwieſpalt. Von den fünfzehnhundert Beſuchern einer Vorſtellung ſteht vier Fünfteln die vollendete Kunſtfremdheit auf dem Geſicht geſchrieben. Es iſt keine Feuilletoniſtenübertreibung: mein Parſifalnachbar ſchlief, und Hintermann und Vorderdame waren ehrlich genug, ſich mit jedem Wort zu verraten. Richard Specht nennt Bayreuth ſchon heute einen Kulturfaktor. Dazu kann es nicht eher werden, als bis den kunſtempfänglichen Elementen der Zugang erleichtert worden iſt. Das bißchen Stipendienfonds tuts freilich nicht; vor allem: er kommt Künſtlern zugute und nicht den Kunſtfreunden, die dem Künſtler für die Wirkung ſeines Werkes wichtiger ſind als ſeinesgleichen. Immerhin: vorläufig würde man ſich mit Künſtlern begnügen. Man muß auf die Galerie flüchten, um nicht zu ſehen und zu hören, was ihren Platz einnimmt. Da oben hört und ſieht man nur den Triſtan. Die

Akustik scheint in allen Teilen des Hauses gleich und unvergleichlich. Daß man von den Sängern jede Silbe versteht, ist allerdings eine Selbsttäuschung. Man versteht sie, weil man den Tristan auswendig weiß, und kann beim Parsifal die Probe darauf machen. Alles das mag den Tristan begünstigen. Aber nehmt ihm diese Bedingungen und gebt sie dem Parsifal, so wird der Eindruck doch kein andrer sein. Innen lebt die schaffende Gewalt!

Der Tristan ist nicht bloß theatralisch geschickt, sondern er ist eminent dramatisch. Wer das leugnet, übertreibt den Widerspruch gegen die blinden Wagnerianer bis zur eigenen Ungerechtigkeit und begeht ihren Fehler, die Einheit von Dichter und Musiker, die Wagners Wesen ausmacht, zu zerstören und jede Hälfte einzeln zu werten. Den einen ist er als Dichter ein Gott, den andern ein Dilettant. Er ist weder so groß noch so klein, weil er mit dem hergebrachten Maßstab garnicht zu messen ist. Er hat auf eine nur ihm eigene Weise verstanden, die deutsche Sprache seiner Tonsprache dienstbar zu machen. Seine Töne sind ohne seine Worte Kunst; seine Worte ohne seine Töne sind meistens schwülstig, häufig unverständlich, selten schön. „Wie sie selig, hehr und milde, wandelt durch des Meers Gefilde . . .", „Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht . . .", „O sink hernieder, Nacht der Liebe . . ." — das sind solche Schönheiten, denen von andern andre zuzufügen oder entgegenzusetzen sind. Mehr oder minder zahlreich, je nach der Geisteskraft des Betrachters, sind die Stellen, wo Isoldens Frage: „Dünkt es dich dunkel, mein Gedicht?" einfach zu bejahen wäre. Aber schon hier ginge man unkünstlerisch vor, wenn man eine intellektuelle Deutbarkeit verlangte. „Der Dichter wird sich der Unmöglichkeit bewußt, das reine Gefühl, das aus den Melodien spricht, durch klare und logische Gedanken auszudrücken, und ersetzt darum den regelrechten Vers durch eine Reihe von Ausrufen und abgerissenen Sätzen, die untereinander kaum verbunden sind und für den Verstand nur einen ganz unbestimmten Sinn haben." Und haben dürfen. Dies hier ist nicht die Sphäre der Logik. Es ist ja nicht einmal die Sphäre der literarischen Kritik. Was uns schwülstig klingt, wäre, weniger schwülstig, wahrscheinlich eine zu dürftige, zu dürre Unterlage für die Musik. So ist es der Text, der dieser Musik taugt, und wer ihn allein zu lesen begehrt, könnte ihn mit demselben Recht als Rededrama dargestellt sehen wollen. Das

Musikdrama „Tristan und Isolde" aber ist auch als Drama unanfechtbar. Die dramatischen Tugenden des ersten Aktes zumal sind noch immer nicht nach Gebühr geschätzt. Ich weiß nicht viele Fälle, wo ein epischer Stoff so restlos in drängendste Bewegung umgesetzt ist. Von Isoldens ersten Worten an: „Wer wagt mich zu höhnen? Brangäne du? Sag, wo sind wir?" schreitet die Entwicklung fast in jeder Silbe vorwärts. Alles ist Handlung, nichts bloßer Bericht. Die Handlung aber ist nirgends Selbstzweck; sie verabsäumt nie, zugleich der Charakteristik zu dienen. Wenn Isolde Brangänen zu Tristan schickt und für diesen Kurwenal das Wort ergreift, so sind durch das, was Isolde fordert, durch die Art, wie Brangäne gehorcht, dadurch, daß Tristan sich widersetzt, und schließlich durch Kurwenals Antwort alle vier mit einem Schlage umrissen, und zugleich ist von der Vorgeschichte soviel aufgedeckt, wie überhaupt durch eine einzige Szene aufgedeckt werden kann. Selbst Kurwenals Ballade ist keine eingelegte Arie, sondern ein unentbehrliches Glied des Ganzen. Sie spricht zuerst den Namen Morold aus und schlägt damit die Brücke zu der nächsten Szene, in der Isolde nur diesen Namen aufzugreifen braucht, um mitten in ihrer Jugend und ihrem Schicksal zu sein und so lange davon erzählen zu können, bis das Schiff sich Kornwalls grünem Strand genähert hat. Da ists für Tristan Zeit, zu ihr zu treten und ihren Liebestrank zu teilen. So zwingend lückenloser Motivierung hätte sich kein dramatisches Meisterwerk zu schämen. Hier wird sie, wenn das noch möglich ist, verdichtet und verstärkt durch eine Musik, von der nach Nietzsche zu sprechen Vermessenheit wäre.

Wagner selbst hat der Darstellungskunst eine unbegrenzte Macht eingeräumt: „Genau betrachtet müssen wir erkennen, daß der eigentliche Kunstanteil bei Theateraufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des Stücks zu der eigentlichen ‚Kunst' nur insoweit in Beziehung steht, als er die von ihm im voraus berechneten Wirkungen der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichtes vor allen Dingen verwertet hat. Darin, daß es in Wahrheit und trotz allen ihm etwa eingeredeten Maximen nur an die Leistung der Schauspieler sich hält und diese für die einzige Wirklichkeit des seiner Apperzeption dargebotenen künstlerischen Vorgangs ansieht, bekundet das Publikum noch am besten einen wirklich unverdorbenen

Kunstsinn; es spricht hierdurch gewissermaßen aus, was überhaupt der Zweck jeder wahren Kunst ist." Der eigentliche Kunstanteil an dem bayreuther Tristan dieses Jahres kann nicht gerade den Darstellern zugesprochen werden. Man steht vor der Tatsache, daß man, mit einer Ausnahme, jede Gestalt gesanglich und schauspielerisch schon vollendeter gesehen hat, und daß dennoch ein ganz tiefer und reiner Gesamteindruck erreicht wird. Herr Alfred von Bary ist ein tüchtiger Tristan. Seitdem ich ihn vor drei Jahren in Dresden als Erik gehört habe, ist er freier, fertiger geworden und ebenso intelligent geblieben. Er weiß immer, was er tut, und reißt in keinem Augenblick hin: die Stimme ist ohne Glanz. Isolde hat für Pose und Geste eine feste Tradition, die sich aus der begleitenden Musik herleitet. Alle Isolden haben das Gesicht in die Kissen gedrückt, alle fahren gleichmäßig verstört auf, und es kommt nur darauf an, welchen persönlichen Gefühlsinhalt eine jede in die gemeinsame Form zu legen hat. Unsre Plaichinger ist bestrickend weich, und die Mildenburg der beneidenswerten Wiener ist erschreckend düster, aber mit beiden zittert, jauchzt und schluchzt, wer sich noch etwas wie Herz bewahrt hat. Frau Marie Wittich hat einen Ton für die Ironie, den Hohn und die Verachtung des ersten Akts, zu wenig Gefühl für das Tages- und Nachtgespräch und gar keine Größe, ja nicht einmal genügend Stimme für den Liebestod. Zu alledem schadet ihr noch der lichte Sopran, dem man plötzlich, im Jahre 1906, die Brangäne anvertraut hat, nachdem dreißig Jahre lang, von Marianne Brandt bis Marie Götze, ein dunkler Alt den Warnruf ausgestoßen hat. Als man dem Buchstaben untreu war, war man treuer gegen den Geist des Werks. Frau Katharina Fleischer-Edel vermag mit allen guten Gaben ihrer Kehle und ihrer Seele nichts gegen unsern gegründeten Gewohnheitsanspruch: Brangäne von Isolden sich abheben zu hören, wie sich von Tristan der treue Kurwenal abhebt. Herr Walter Soomer hat nach unserm Baptist Hoffmann einen schweren Stand, einen unhaltbaren Stand. Mein Kurwenal, du trauter Freund, du Treuer ohne Wanken, mein Schild, mein Schirm in Kampf und Streit, zu Lust und Leid mir stets bereit, wie soll dir Tristan danken? Er wird seinen Dank bis zur nächsten berliner Aufführung aufsparen müssen. Bis dahin aber und länger wird jedem der Marke des großen Felix von Kraus unvergeßlich sein. Diesem Sänger, der zugleich ein Menschendarsteller ist, gelang es, seinem

König nicht nur den leisesten Schatten von Schlemihltum, sondern auch, in beiden Szenen, jede Spur von Langerweile fernzuhalten; es gelang ihm, in seine Töne tiefste Schwermut, unsägliche Trauer zu legen, ohne einen Augenblick sentimental zu werden.

Wenn alle Leistungen auf der Höhe dieser einen stünden, wäre der erhebende Gesamteindruck nicht weiter verwunderlich. So müssen zur Erklärung — neben Wagners musikalischer und dramatischer Macht, die sich ja aber überall bewähren kann, und der Gewalt und Süße des Orchesters unter Mottl — so müssen zur Erklärung alle Geheimnisse und Imponderabilien außerkünstlerischer Natur heran, die ich das vorige Mal aufgezählt habe. Denn auch das Bühnenbild ist nicht etwa so beschaffen, daß von ihm eine sonderliche Suggestion ausginge. Nichts von den Künsten Alfred Rollers, die, trotz Mahler und der Mildenburg, dem wiener Tristan das Gepräge geben. Das Schiff gleichgültig nüchtern; die Nacht der Liebe so wie andre Nächte; Kareol ohne wundervolle Fernsicht auf das weite Meer. So ist es gut. Ich muß es wiederholen: auch hier wäre mehr vielleicht weniger. Diese schlichte Anspruchslosigkeit stimmt harmonisch zu der garnicht ungewöhnlichen Kunst der Aufführung, die dennoch bereits von den großen Opernbühnen profitiert zu haben scheint. Es ist nämlich nicht etwa umgekehrt. Soweit überhaupt gelernt und gelehrt werden kann, hat Bayreuth zu lernen, nicht zu lehren. Es wäre geradezu naturwidrig, wenn ein Mann wie Mahler in unabläßiger Arbeit mit der gleichen Künstlerschar nicht mehr ausrichtete als eine Frau, und hieße sie selbst Cosima Wagner, in immer wieder unterbrochener Arbeit mit ständig Land und Leitung wechselnden Künstlern. Mahler, und was er will, ist neu und vorwärtsweisend. Aber es wäre vergeblich, nach den zukunftsträchtigen Werten von Bayreuth zu fragen. So lange es ein Privileg für die Geldsäcke ist und bleiben muß, scheint mir seine Bedeutung in der Vergangenheit beschlossen: in der Tat und der Tatsache, daß ein deutscher Künstler vermocht hat, seinem Stolz und seiner Verachtung einen Ausdruck, seiner glühenden Sehnsucht und seiner übermenschlichen Willenskraft eine Erfüllung zu schaffen, die in der Geschichte der Kunst ohne Beispiel ist.

# Erlebnis

Schon beschleicht die grauen Kronen
deines Eichwalds ein Erglühen,
alles blaut von Anemonen,
silbertrunkne Wolken ziehen.

Jeder Hauch wirft schwanke Sterne
durch die Wipfel auf das Moos,
und im goldnen Trug der Ferne
scheint dir deine Welt so groß . . .

Plötzlich stehst du staunend stille:
dir zu Füßen, tief im Wald,
ragt aus junger Gräser Fülle
eines Wesens Mißgestalt.

Wächst ein Rüssel, drohen Krallen
dir aus diesem bleichen Schaft,
der den regen Gräsern allen
starr voranschießt, vipernhaft?

Draußen lockts aus hellen Weiten,
doch gebannt mußt du dich bücken,
diesen Irrwuchs dir zu deuten —
da erkennst du zum Entzücken

klar, o Mensch, wie hier ein Leben
seiner Unform sich entwindet,
eines Farnstocks Trieb, der eben
zart den künftigen Fittich kündet . . .

Und du fühlst, wie dus auf Erden
kaum als Kind so warm empfunden,
fühlst ein fremdes niedres Werden
dir ganz nah, dir blutverbunden . . .

Schuppen fallen von dir nieder,
du begreifst den Muttergeist,
der den dumpfsten deiner Brüder
heilig wie dich selbst durchkreist . . .

Und du stehst, und all dein Schauen
kehrt in stolze Demut sich,
und ein Grauen, ein Vertrauen,
Erdensohn, bewältigt dich . . . .

Hans Carossa

# Hannoversches Theater

Hannover hat drei ernst zu nehmende Theater. Hätte es ihrer weniger, so hätte es ihrer mehr. Das ist so zu verstehen: die beiden Privattheater, das Deutsche und das Residenz-Theater machen sich in unheilvoller Weise Konkurrenz. Sie pflegen dasselbe Genre und können wenn man von geringen dynamischen Abschattierungen absieht, an und für sich etwa das Gleiche leisten. Es ist possierlich und gleicherzeit betrüblich zu sehen, wie sie sich in den Raub der modernen Produktion teilen müssen. Und nicht nur das; die Hauptsache ist: auch ins Publikum haben sie sich zu teilen. Hannover ist groß genug ein modernes Theater allabendlich zu füllen. Für zwei aber ist es zu klein; besser gesagt: es ist dazu literarisch noch zu uninteressiert oder auch literarisch, noch zu rückständig. Schwerfällig ist der Hannoveraner, der echte Niedersachse: allem Neuen gegenüber sehr skeptisch und sehr behutsam. Das kleine Göttingen, das eine erstaunliche künstlerische Regsamkeit entfaltet, vermöchte eher zwei moderne Theater zu füllen als Hannover. So stehen nun beide Theater oft klaffend leer. Ein versprengtes Häuflein „Freiberger" im Parkett, ein paar Zerstreuung suchende Pärchen in den Rängen und oben einige wenige Enthusiasten: das ist alles, aber natürlich nicht genug. Und so ist die natürliche Folge, daß die Kassenfrage in beiden Theatern sehr aktuell wird, so aktuell, daß ihr ein entscheidender Einfluß auf die Zusammenstellung des Repertoires eingeräumt werden muß.

Mit andern Worten: die Saison wird zur Jagd auf das Zugstück. Im Deutschen Theater jagte man mit hervorragendem Glück (Kadelburgs „Weg zur Hölle" wurde 57 Mal aufgeführt), im Residenztheater mit geringerm („Einquartierung", Prinzgemahl"). So gehörte ein guter Teil der Theaterabende der letzten Saison dem Schwank. Ganz uninteressant waren diese Schwankabende übrigens nicht. Man konnte Studien anstellen: das Deutsche Theater suchte dem Schwank durch die Fiktion möglichster Naturwahrheit beizukommen, während ihn das Residenztheater (das übrigens in diesem Punkt pariser Ware bevorzugt) von vorn herein als Karikatur, als Burleske faßte. Die eine Methode sucht vom Sinn des Lebens allmählich zum Unsinn des Schwankes vorzudringen, während die andre die Kunstform als das gegebene nimmt und sich daran vergnügt, gerade den Gegensatz dieser Kunstform zum Leben scharf zu akzentuieren. Die erste, die induktive, ist heute noch die allgemein beliebte und geübte, aber sie dünkt mich wenig ersprießlich; die zweite könnte für die Zukunft bedeutsam werden.

Neben dem Schwank wurde das moderne Drama gepflegt. Darunter wieder mit besonderer Vorliebe das pathetische Thesenstück. Ich habe erst in dieser Saison erfahren, welche schauderhafte Massenproduktion auf diesem Gebiet heutzutage zu verzeichnen ist. Und das schlimmste:

das alles ist so gut gemeint, daß man den trefflichen Menschen, die es uns sagen, beileibe nicht gram sein kann. Man weiß sich mit ihnen — man ist ja auch kein Duckmäuser — in der Regel ganz eins: es sind achtenswerte Zeitgenossen mit aufgeklärten Ansichten. Aber Dichter? Nein, Dichter sind sie nicht. Hierher gehört Ferdinand Wittenbauer, der in seinem „Privatdozenten" gegen Schäden im Universitätsleben Sturm läuft, Anton Ohorn („Die Brüder von St. Bernhard"), dessen Held für Freiheit und Menschenrecht die Kutte trägt, Walter Bloem („Es werde Recht"), der den Gerichtssaal zum Ausgangspunkt seine liberalen Deduktionen nimmt, Hermann Reichenbach („Strömungen") u. a. m. Gutem Vernehmen nach steht uns für die kommende Saison ein Handlungsgehilfendrama, eine Schlächterkomödie und eine Scharfrichtertragödie bevor.

Ich besinne mich auf einige der Höhepunkte. Da sind im Deutschen Theater die Aufführungen von zwei Hauptmannschen Dramen, von „Elga" und „Fuhrmann Henschel". Die letzte ein Meisterstück moderner Regie- und Schauspielkunst. Direktor Hubert Reusch ist ein Szenenkünstler von ernsthafter Bedeutung, der seine großen künstlerischen Fähigkeiten nur leider (man gedenke der Gründe, die ich oben anführte) allzu selten spielen lassen kann Und seine zweite Gabe: er weiß schlummernde Talente mit sicherer Intuition zu erkennen und zu wecken. Sein Theater ist schon für manchen jungen Schauspieler eine bedeutungsvolle Schule geworden. In manch einem hat er zum ersten Mal den Funken ehrlicher echter Kunst entfacht. So verblüffte im „Fuhrmann Henschel" die Franziska Wermelskirch einer jungen Schauspielerin, Adelheid Schneider mit Namen, die man bisher nicht bemerkt hatte. Es war eine Gestalt so voll von köstlichem drängenden Leben, daß man sie schwer vergessen kann; ein schnippisches, verdorbenes, verrücktes junges Frauenzimmer. Das Ereignis aber war neben einem guten Henschel (Emil Werana) die Hanne Marie Seras. In dieser Schauspielerin besitzt Hannover eine kommende Größe. Etwa der Typ Else Lehmanns. Sie gibt das gleiche köstliche Spielen irdischer Kräfte und Triebe, giebt es mit fast gleich sieghafter Gewalt. Ihre Hanne schwelgte im Vollbewußtsein ihrer kernigen saftfrischen Erdhaftigkeit, schwelgte in einem Kraftgefühl, dessen Reichtum gerade dann am leuchtendsten in Erscheinung trat, wenn sie ihre Kräfte frei spielen ließ, sich los gab, sich gehen ließ. Freilich enttäuschte diese Hanne in der Szene des Wiedersehens mit ihrem Kinde. Die Tiefe fehlt ihr. Bei ihr ist die gesundheitsprotzende Diesseitigkeit das letzte, das höchste, während bei Else Lehmann in den Festmomenten ihres Spiels aus dem Dunstkreis dieser Erdhaftigkeit erlösend ein tiefes heiliges glühendes Empfinden aufloht.

Ich nenne noch Olga Engl und Käthe Steller, die dem Deutschen Theater inzwischen beide Valet gesagt haben. Olga Engl war die

größte Intelligenz unter den Schauspielererinnen Hannovers. Sie spielte sehr klug, und, wenn man in die Tiefe geht, erkennt man: sie spielte zu klug. Ihr Verstand spielte auf Kosten ihres Herzens. Doch gab es Momente, da sie sich von der Leidenschaft übermannen ließ, und das waren die Momente, wo sie überraschend wuchs. Nach all dem braucht kaum betont zu werden, daß sie eine gute Ibsendarstellerin war. Käthe Steller sah ich nur einmal so, daß sie mir ans Herz griff: in einer Liebesszene, in der sie eine süße weiche Innigkeit zur Schau trug, nicht jenes zirpende, schwächliche Gefühl, das man sonst so nennen mag, sondern die in tiefem, innerlichstem Enthusiasmus bewußt vollzogene völlige Hingabe der eigenen Persönlichkeit an den, dem das Herz gehört. Das überwältigte, zumal da die Schönheit eines seltsam melodiösen Organs für die stimmungsvollste Resonanz Sorge trug.

Die einheitlichste Leistung des Residenztheaters bildete die letztjährige Sudermannnovität. Immerhin hat man keine Lust, in einer nur große Umrißlinien gebenden Skizze auf die Einzelleistungen dieses Abends einzugehen. Möglich, daß man es täte, wenn ein Regisseur wie Reusch auch wirklich das letzte aus den Leuten herausgeholt hätte. Daran hat es offenbar im Residenztheater in der letzten Saison stets gefehlt. Die Kräfte an sich waren da, aber sie wurden nicht verwendet. Eine Schauspielerin, so fein, so innerlich zart wie Lucie Mathias, hatte kaum ein einziges Mal Gelegenheit, aus dem Vollen zu schöpfen, und nur mit Unwillen sah man, wie Adalbert Steffter sein vornehmes Charakterisierungstalent in blödesten Schwankrollen verzettelte.

Von den Uraufführungen der beiden Theater noch ein Wort. Man liebt die Uraufführungen hier, und so hatten wir ihrer eine ganze Reihe zu verzeichnen. Viel Glück freilich brachten sie nicht. Am interessantesten wohl wirkte das Drama „Krieg" von Dr. Tschertkoff (Pseudonym), das die russische Revolution als eine Folge des russisch-japanischen Krieges hinzustellen versucht und leidlich gescheite Gedankengänge und leidlich lebendige Momentbilder zu stande bringt, aber dennoch nicht zum packenden dramatischen Kunstwerk geworden ist. Auch William Schirmers „Agrariern" fehlt es am eigentlich künstlerischen Geist. Sie enthalten hübsche Beobachtungen, sind fleißig komponiert, versagen aber, sobald man sie auf ihre Psychologie näher untersucht. Robert Misch's „Kinder" gehören eigentlich unter die von uns bereits abgetanen Thesenstücke. Wie konnte solch ein lebensfremdes und kindesseelenfremdes Werk nach Wedekinds Kindertragödie „Frühlingserwachen" überhaupt noch geschrieben werden!

Und nun das Hoftheater! Kennt man den stattlich schönen, wenn auch nicht übertrieben originellen Bau in der Georgstraße? Auch das Innere des Theaters kann sich sehen lassen. Aber schon mit der Akusti hapert es bedenklich. Für die Oper ist sie wenigstens leidlich, für di-

große Tragödie noch allenfalls angängig, fürs Lustspiel und andre irgendwie etwas ins Intime gehende Dinge durchaus ungenügend. Aber schlimmer als das: in diesem Hause wird verdammt wenig gearbeitet. Es hat seine Tradition, und auf der ruht man aus. Es hat sein Repertoire, und so ist man aller Sorgen und Mühen enthoben. An wirkliche künstlerische Taten denkt kein Mensch. Bei der unglückselig scharfen Scheidung zwischen den einzelnen Theaterfächern, wie sie an unsern Hoftheatern, Gott seis geklagt, nun einmal immer noch gang und gäbe ist, ist nicht einmal eine doppelte Rollenbesetzung zu erzielen, so daß man sich, wenn Fräulein X. am Tage einer Veilchenfresser-Aufführung von Heiserkeit befallen wird, schleunigst um Ersatz nach Braunschweig, Schwerin, Cassel oder Gott weiß wohin wenden muß. Jeder Schauspieler hat sein festbestimmtes Rollenpäckchen, mit dem er sich die Unsterblichkeit und die ewige Seligkeit zu verdienen hofft, und, wenn alle Jahre eine neue Rolle dazu kommt, so ist das schon sehr viel, und er wird der Idee leben, eine übertrieben arbeitsreiche Saison hinter sich zu haben.

Natürlich gäbe es selbst in der an Novitäten ärmsten Saison noch genug Gelegenheit, rechtschaffen zu arbeiten, sobald der gute Wille dazu vorhanden wäre. Aber man scheint hier diese Gelegenheiten nicht gerade zu suchen. Die Vorstellungen des Schauspiels machten zunächst einen recht matten, lauen Eindruck. Das hohle Pathos triumphiert über Innerlichkeit und Ehrlichkeit, und die Pose herrscht, wo wir, durch die Entwicklungsgeschichte des Theaterwesens in den letzten Jahrzehnten mehr denn je darauf eingeschult, unverhüllte Wahrheit sehen möchten. Für uns moderne Menschen taugt diese Hoftheaterkunst, wie sie hier gepflegt wird, nicht mehr; sie dünkt uns schon ein schlimmer Atavismus.

Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß das Schauspiel-Ensemble des Königlichen Theaters recht vorzügliche Kräfte aufweist. Nur dürfen oder können sie ihre Individualität nicht frei entfalten: von wegen der spanischen Stiefel, in die sie eingeschnürt werden, Hoftheater-Tradition genannt. Fräulein Hildburg, die Heroine, wäre da an erster Stelle zu nennen. Sie hat mitunter echte und große Leidenschaft, und ich erinnere mich einer Nibelungenaufführung, in der sie als Kriemhild an die tiefsten psychologischen Geheimnisse rührte, die Hebbel in dieser Rolle niedergelegt hat. Oder ich denke an ihre Thusnelda, die so unsagbar deutsch und treu war, daß dem Germanen das Herz darob höher schlagen mußte. Dann ist von dem geistreichen, wenn auch nicht überwältigenden Mephisto des Herrn Peppler zu reden. (Beiläufig: der „Faust" wird hier auf vier aufeinanderfolgende Abende verteilt.) Peppler kann sehr interessant sein, und das ist eine Eigenschaft, die man in diesem Hoftheatermilieu ganz besonders schätzen lernt. Auch Fräulein Schachert fiel ein-, zweimal als besondere Begabung auf.

Das Repertoire? Wenn ich versichere, daß alles das treulich gespielt wurde, was ein braves Hoftheater nach herrschendem Brauch zu spielen verpflichtet ist, entbinden Sie mich gewiß von der undankbaren Aufgabe, auf Einzelheiten einzugehen. Man weiß ja, daß in einem echten rechten Hoftheater Moser und Konsorten noch immer für große, nicht genug zu verehrende Dichterheroen passieren, daß viel, und meist schlecht, Schiller gespielt, daß Goethe noch leidlich geduldet und Hebbel so ziemlich ignoriert wird. Im übrigen gab es (diese Darstellung will natürlich alles andre eher als vollständig sein) einige Ibsen-Aufführungen und gezählte drei Novitäten, von denen die eine läppisch (Misch „Krieg im Haus"), die andre eine ganz vergnügliche, aber nicht ganz einwandsfrei zurechtgezimmerte Bagatelle (das Journalistenstück Presbers „Nachtkritik") und erst die dritte („Geschäft ist Geschäft" von Mirbeau) von einiger Bedeutung war.

Mit der Oper des königlichen Theaters, die mit dem Schauspiel zu alternieren pflegt, stand es kaum besser. Zum Teil haben wir hier vorzügliche Kräfte, so vor allem einen ausgezeichneten ersten Bariton (Bischoff) und einen ebenso hervorragenden Bassisten (Moest). Auch im übrigen ein gutes Ensemble. Und was bot es für Leistungen? Nicht einmal bis zur vollständigen Ring-Einstudierung sind wir gelangt. Und auch hier, wie im Schauspiel, Gastspiele über Gastspiele. Teils freilich Engagementsgastspiele. Aber was für welche! Man gewinnt den Eindruck, daß in Hannover jeder erste beste zum Engagementsgastspiel zugelassen wird. Verdi wurde im Spielplan stark bevorzugt, zum Schaden unsrer deutschen Meister. Handelt es sich um den Verdi der letzten Jahre („Falstaff" wurde als einzige Novität herausgebracht), läßt man es sich allenfalls gefallen. Von Neu-Einstudierungen gab es: „Der Widerspänstigen Zähmung" von Götz und die „Stumme von Portici". Das war alles. Das hiesige königliche Theater nimmt den Ruhm für sich in Anspruch, als einzige Hofbühne der staatlichen Unterstützung entbehren zu können. Es sollte entschieden nach andern Lorbeern streben.

Vergessen wir unsre Gäste nicht! Es fehlte nicht daran. Die Réjane spielte grob-sinnlich und undeliziös ihre Zaza, die Barkany eine funkelnagelneue Rolle von Henri Bataille; ein Strindbergensemble brachte uns den „Totentanz" (ich kann viel gegen diese seltsame Temperamentsdichtung einwenden, aber noch viel mehr zu ihrem Lobe singen). Endlich, während ich drunten in Italien vergeblich nach dem Sommer ausschaute, kamen noch die Russen und wenige Tage darauf die Mitglieder des berliner Kleinen Theaters mit Frank Wedekind an der Spitze. Als ich zurückkehrte, war man noch entrüstet über „Hidalla". Shoking! Ich glaube, man erwartet hier in Hannover, daß Beelzebub Frank Wedekiud einmal höchst eigenhändig den Hals abdrehen wird.

Eberhard Buchner

# Französische Revuen

„Eldorado" heißt — mit echt gallischer Überschwänglichkeit — ein Gartenvariété, das an der Place Castellane zu Marseille ein kleines, am Giebel gerundetes, Tor zeigt. Man besucht es an einem vom Seewind durchlüfteten Sommerabend, nachdem man sich drei Tage lang an allen Straßenecken der vergnügten Bummelstadt durch farbige Plakate hat aufschwatzen lassen, daß die neue Revue das „künstlerische Ereignis" dieser marseiller Tage sei. Es scheint wirklich etwas dahinter zu stecken. Die Trams, die mit drei Anhängern und mehr im Sausefchritt die schöne Ulmenallee entlang dem Vergnügungsinstitut entgegenrasen, sind zum Bersten voll. Vor der Kasse prügelt man sich ein wenig und der Kassierer, der heute, am Sonntag, doppelte Preise einstreichen darf, benutzt die Gelegenheit, auch für sich persönlich ein Privatverdienstchen zu machen, indem er auf große Münze falsch herausgiebt. Das zu reklamieren, ist in dem Gedränge unmöglich. Ein ausverkauftes Haus. Zwischen den Kokotten und ihren Geleitsmännern, zwischen den lustigen Ehepaaren und andern Pärchen sah ich ein paar Kinder. Bildhübsche, halbflügge Mädchen in jener sorgfältig zugerichteten, kokett gestutzten Kostümierung als „kleine Dame" — mit gedrehten Ringellöckchen, bewußtem Gang, reifen Bewegungen — die hier der Altersstufe der jungen Geschöpfe weit vorauseilt. Unter mütterlicher Aufsicht quittieren diese feinen, süßen Gesichter unter den Kate-Greenaway-Schuten auf die knifflichsten Andeutungen mit einem Mienen- und Augenspiel, das von gutem Verständnis kündet. Sie lachen, schütteln die Locken und wissen wohl auch, weß Erwerbes Kind die schöne, rotblonde Dame ist, die an ihrer Seite eben die Zigarette an der des Nachbars anzündet . . .

Die Gattung der „Revuen" brauche ich nach ihrem Wesen dem Berliner nicht zu erläutern. Besonders durch ihren Import ist Richard Schultz, der geschickte Farbenmischer des „Metropoltheaters", der Bühnenprophet jenes Sprengels von Berlin W., der sich einbildet, eine „Lebewelt" zu sein, zum reichen Mann geworden. Und dennoch: durch wie klaffende Spalte die Gattung des aktuellen französischen Possenpanoramas von dem deutschen Ebenbilde geschieden ist, wird jedem ohne weiteres klar sein, der die Hindernisse kennt, mit denen unsre Zensur den Weg zur graziösen, zwanglosen, wirbelnden Leichtigkeit der Künste verrammelt. Aber — fiat justitia: das nationale deutsche Wesen sträubt sich auch rein aus Naturtrieb gegen das satirische Bachantentum der Bühne, dem der Gallier zujaucht. Wer musikgeschulte Ohren hat, vergleiche nur die phonetischen Wirkungen der Sprache. Wiederhole im beliebt klobigen, die derben Worte wie Zaunpfähle herausreckenden Deutsch einen nicht ganz stubenreinen Satz, der eben im duftigen Französisch, unauffällig, eine an-

genehme Wirkung hinterlassend, gleich einer Wolke vorbeiglitt. Daß die Menschen, deren Bewegungen diese Sprache illustrieren, die unter ihren Fittichen erwachsen sind, einer von dem andern eine natürliche Begabung für wohltuend runde, anmutig lose Ausdrucksgesten erben müssen, die selbst das Kräftigste mit liebenswürdig schäkernder Vornehmheit, das Unanständigste mit Anstand vorzubringen wissen, ist selbstverständlich. Welch ein Unterschied, wenn einst Emil Thomas die eindeutige Pointe mit schief gestellten Augen und dem bekannten Schmatzen der bartlosen Lippen in das mit Donnergepolter loslachende Parkett der Behrenstraße schickte, und wenn bei einem Duett, das in Marseille die rücksichtslose blonde Guilbertkopistin, die unverschämte Napolitaine und ihr Partner Ulbach, der Rückenmärkerspieler, vortragen, nach einer unsagbaren, mit federleichter Geschwindigkeit herausgeschleuderten Endstrophe die hübschen Französinnen mit leisem Aufkichern die schön frisierten Köpfe in den Nacken werfen und ihr „Oh la la" flüstern!

Wer die marseiller nach der berliner Revue sieht, hat — rein äußerlich — den Eindruck der Besichtigung einer Trödelbude hinter Wertheim. Ich möchte Herrn Richard Schultz einmal die Ausstattungstriks der Eldoradorevue zur freien Benutzung in die Hand geben. Den Aufzug der Parfüms, dessen Mittelpunkt eine — Herrn von Glasenapp sicher unerträgliche — Eva ohne Feigenblatt bildet, und zu dessen Gruppierungen sich immer das nämliche dreiviertelduzend spindeldürrer Tänzerinnen versammelt. Die Aufmärsche der Sehenswürdigkeiten der „marseiller Kolonialausstellung", der diese Revue mit rührendem Eifer den Hof macht. Das Ballett, dessen Haupttrick es ist, daß recht junge Damen — in einer Reihe am Erdboden gelagert — mit hochgestreckten Beinen nach den Rhythmen der Musik linear gleichmäßige Figuren bilden. Mit welcher Leidenschaft würde der Bühnenbeherrscher der Behrenstraße seinen Baruch über alle diese Dinge loslassen! Aber: „das Genie, ich meine den Geist"! Gewiß, die Musik wird hier nicht einmal nach dem bekannten Prinzip der übertünchten Ähnlichkeit komponiert: man mopst ohne Umstände Paul Lincke's Frau-Luna-Melodien und den kleinen Cohn. Auch die Couplets sind meist leierkastenmäßig und fade, oder sie machen aus einem Westenknopf oder einer Radfahrlaterne ein Mikoschrequisit und fallen in dieser sexuellen Gleichmäßigkeit auf die Nerven. Julius Freund macht das glatter, geschliffener, formvoller, vielseitiger. Aber diesen Dialog macht er nicht! Diesen Dialog, in dem keine lokale und keine internationale Aktualität, keine „Persönlichkeit" und kein Ereignis vor den Hieben einer in politischen wie in geschlechtlichen Dingen gleich unbeschränkten Schlagfertigkeit sicher ist. Man verschmäht dabei nicht, das Parkett zur Nebenbühne zu machen. Der Auftritt der Commère, dieser verteufelten, peitschenstielschlanken, raffinierten kleinen Eugenie Gauthier geschieht in einer Holzkiste, in der sie als

Gliederpuppe steckt; Adressat unauffindbar. Schließlich steht unten der Compère (Hervé) auf und erklärt sich bereit, das Gepäckstück zu übernehmen. Als niemand es öffnen kann, fragt er, ins Publikum hinab: „Verzeihung, meine Herrschaften, ist vielleicht ein Einbrecher unter Ihnen, der sein Handwerkzeug bei sich hat"? „Hier", schreit der Komiker Ulbach, klettert auf die Bühne, verneigt sich und „knackt" die Kiste. Auch der Disput zwischen Wirt und Kellner, welcher schließlich unter dem Ruf „Liberté, Fraternité, Egalité!" seine weiße Schürze abwirft und mitsamt einem Zechpreller davonrennt, spielt mitten zwischen den Bänken der Zuschauer. Und dann stäubt ein Pointenregen nieder, der kaum eine Minute aussetzt. Es kommt — erzittere, deutscher Censor! — der Aufmarsch der „Rotundeleins" von Marseille; und es kommt das neugebackene südländische Fürstenpaar auf der Hochzeitsreise, dessen Liebesekstase sich immer wieder in neuen, von gegenseitigen Nackenschlägen und den Paukenschlägen des Orchesters begleiteten Umarmungen ausdrückt. Dazu stöhnt der Compère, hart an der Rampe: „Oh, comme ils aiment!" Es kommt Augé, der behendeste, wortgewandteste, närrischste aller Possenbühnenhanswürste. Zunächst als marseiller Fischer, dessen satirische Grimasse dem vergaunerten Geschäftssinn dieser Haupternährer der großen Hafenstadt recht rauhe, spöttische Wahrheiten sagt. Dann als Dragoner, der sich gegen die exotischen Gäste der „Kolonialausstellung" mit einer gut gefüllten — Insektenpulverspritze vorsieht. Endlich als König Behanzin, wobei die primitiven Instinkte des halbwilden Herrschers, Schmutzerei, ein Stückchen abgesehener Majestät und der Urtrieb nach dem Weibe, bezwingend komisch veranschaulicht werden. Eduard von England singt ein infames Lied von der erotischen Zweckmäßigkeit seiner vielfältigen Garderobenstücke, und sein Darsteller, der dickbäuchige Ratcée wechselt die Maske, um als marokkanischer Polizist zu erscheinen, der die neuste deutsche Ordenssammlung an einer tiefer gelegenen Stelle seines Rückens trägt. Dazwischen singt man die Carmina der „elektrischen Kabine", von „Steuerruder usw. — alles Dinge, die natürlich hier nur als leicht enträtselbare Symbole zu gelten haben — und schmeichelt der eigenen Vaterstadt, wie es in Berlin bei ähnlicher Gelegenheit unerläßlich ist, in keiner Weise. Lieber dem Publikum: denn zum Schlusse heben die rassigen Sonbretten ein von den Besuchern der Fauteuilplätze leidenschaftlich erwidertes Blumenbombardement ins Parkett hinein an. Wir würden uns in Berlin vielleicht gegen solche Scherze im Theater wehren. Aber wie werden sie hier als letzten Ausbau einer Unterhaltungsmethode betrachten, die um so reizvoller ist, je kürzere Röcke sie trägt, die nur an den Maßstäben zu messen ist, welche ihr nationale Herkunft und künstlerischer Stammbaum in die Wiege gelegt haben, und die alles kann, alles darf, weil sie alles kleidet. Walter Turszinsky

# Rundschau

**Theaterreportage**

In Nr. 31 erhob Sch. die Forderung, der Kritiker möge sich in Zukunft über den äußern Erfolg eines Stückes ausschweigen und die Applausberichterstattung dem Reporter überlassen.

Was Herr Sch. anstrebt, ist garnicht so schwer zu erfüllen; ja, ich halte es nicht für unmöglich, daß Zeitungsverleger auf seine Anregung mit Freuden eingehen werden. Das mahnt aber gerade zur Vorsicht!

Es gibt heutzutage immer noch Menschen, die glauben, das Zeitungsgeschäft sei ein zweihändiges. Die rechte Hand handle mit Inseraten, die linke (sie ist beim Herzen) mit Kulturwerten, Idealen, Gesinnungen, Weltanschauungen usw., und keine wisse, was die andre tue. Die Wahrheit ist: beide Hände machen das Inseratengeschäft. Die Tatsache ist allgemein bekannt, daß die Herstellung einer großen Zeitung viel mehr Geld erfordert, als das Abonnementsgeschäft einbringt. Der Inseratenteil wird also naturgemäß für das Gesamtunternehmen viel wichtiger als der redaktionelle Teil, der nur noch als Lockmittel dient, als das Hochzeitskleid, das Frau Reklame anlegt, um befruchtet zu werden und sich zu vermehren. Das hat sich alles so entwickelt — dagegen ist nichts zu machen. Frau Reklame erscheint in tausenderlei Gewandung: sie hopst als frommes Nönnchen auf ihr Lotterbett, als brave Durchschnittsbürgerin, als Hofdame und als Arbeiterdirne; zuweilen ist sie so gelehrt, daß man ihr „sowas" überhaupt nicht zutraut, und dann ist sie wieder so gemein, daß man glaubt, sie könne überhaupt keinen Liebhaber mehr finden. Ganz, ganz selten kommt sie als wirklich liebenswürdige und geistreiche Frau. Immer will sie dasselbe.

Der hoffnungsvolle Vater dieser Dame ist der Verleger. Er putzt sein Mädel heraus, so gut es geht. Wir wollen ihn aber nicht der Kuppelei bezichtigen. Der Verleger ist nämlich viel anständiger, als wir Arbeitnehmer im allgemeinen glauben. Was ist geschäftlich unanständig? Ein armer Literat geht in eine Altkleiderhandlung und kauft sich eine alte Hose. Der Kleiderhändler steckt sich seelenruhig das Geld ein. Kaum aber hat der Dichter die Straße betreten, so läuft der Handelsmann hinter ihm her und schreit wie besessen: Seht Euch den Lumpen von einem Dichter an, der kauft sich alte Hosen! Zu einer ähnlich unanständigen Handlung ist der Zeitungsverleger tagtäglich verpflichtet. Alle Inserenten behandelt er höflich. Er schreit es nicht im redaktionellen Teil aus, daß die Flundern, die im Inseratenteil angekündigt sind, stinken. Er kritisiert nicht die Emissionsprospekte und nicht die Hebammen. Von den Leuten, die unter Familienanzeigen sich verloben, verheiraten, vermehren oder sterben, plaudert er keine Gemeinheiten aus. Nur die Theaterdirektionen, die ihm liebe Inserenten sind wie alle andern, die muß er oft genug vorn schmähen, während er ihnen hinten das Geld abnimmt. An diesem Zustand hat der Verleger durchaus keine Freude. Wäre er das böse Prinzip, er riebe sich schmunzelnd die Hände. Aber er beklagt diese unfreiwillige Niederträchtigkeit aufrichtig. Dazu dieses gottverdammte Publikum, das laut aufjauchzt, wenn der Kritiker die Hiebe tüchtig verteilt.

Für dieses Herzweh zeigt nun der Hinweis des Herrn Sch. ein Mittel. Jeder Kritiker wird von einem Reporter begleitet, der über die Aufnahme des Stückes Bericht erstattet. Dieser Mann hilft aus aller Verlegenheit; er zeichnet ja nicht mit seinem Namen; für ihn gibt es keinen Gewissenszwang. Des Verlegers Wille ist ihm höchstes Gesetz. Der Theaterdirektor braucht nur noch die in Berlin bisher nicht zur Großmacht gelangte Claque einzuführen, dann ist auch das subtilste Gewissen befriedigt. Während der bestallte Kritikus an erster Stelle mit Feuereifer gegen die Unkunst zu Felde zieht, desavouiert ihn der Reporter hinterher und posaunt den künstlichen Erfolg in alle Welt. Auch das dauert nicht lange, denn der Reporter fängt an zu dichten: er malt Stimmung, Publikum, Toiletten an erster Stelle und läßt dem Kritiker gütig noch ein bescheidenes Plätzchen. Sämtliche Tagesblätter sind beschmiert mit einem unmöglichen Deutsch, und alle ernsthafte Kritik ist zum Teufel.

Darum ist es besser, wenn es beim alten bleibt. Der verantwortlich zeichnende Kritiker ist zur wahrheitsgetreuen Berichterstattung gegen sich selbst verpflichtet, solange er nicht in den Augen der Wissenden zum Betrüger werden will. Es gibt solche Leute; ihnen kommt es nicht darauf an, und es kommt nicht auf sie an. Alle andern, die Besten und die Feinsten, können aber ruhig dem Wunsch ihres Verlegers folgen und den Erfolg des Abends getreulich berichten, ohne an ihrer Seele Schaden zu nehmen.

Soweit ist ganz voraussetzungslos der Vorschlag des Herrn Sch. beleuchtet worden. Nun aber muß ich mich mit der Voraussetzung beschäftigen.

„Was hat, zum Henker, der Kritiker mit der Aufnahme des Stückes durch das Publikum zu tun?" fragt Herr Sch.

Ich meine: sehr viel. Wer ein Buch kritisiert, braucht sich um die Auflagenziffer nicht zu kümmern. Ein Roman, eine Novelle, ein Gedicht wirkt immer auf den einzelnen Leser, der in diesem Fall der Kritiker ist. Das Drama wendet sich nicht an das aesthetisierende Individuum, sondern an das Volk. Es ist, wie die Musik, eine demokratisierende Kunst, deren höchstes Ziel es ist, die Rhythmen von tausend Herzen in einen Takt zu zwingen. Die aesthetischen Formeln, die in jedem echten Drama verborgen liegen, enthalten die äußern Wirkungsmöglichkeiten als einen wesentlichen Faktor. Gewiß, wir haben kein Kulturvolk in unsern Theatern zu sitzen, sondern eine geistig und körperlich verbildete Menge. Man kann diese Menge beschimpfen, ja in den Kot zerren, wie man will; alle mögen an ihr verzweifeln: nur unsre Dramatiker können es nicht. Sie müssen notwendig noch an die kulturelle Entwicklung dieser Menge glauben, wenn anders sie nicht an ihrer eigenen Aufgabe verzweifeln sollen. Der Dramatiker schreibt nicht für Kerr und nicht für Jacobsohn, wenn ihm auch an dem Urteil dieser seiner Kritiker liegt. Vom Kritiker will er Urteil, von der Menge Lohn, in Form von Liebe und Geld. Er verlangt von dem Kritiker ebensowenig Händeklatschen, wie er vom einzelnen Parkettgast die Meinung einfordert. Der Hang zum dramatischen Schaffen schließt in sich den heißen Wunsch, die Menge künstlerisch fortzureißen, nicht den einzelnen. Wir wissen alle, daß gerade dieser gesellige Genuß erst dem Drama die Wirkungsmöglichkeit schafft. Nur die Abnormität eines Ludwig von Bayern konnte sich an Separatvorstellungen ergötzen. Die Wechselwirkungen, die zwischen Bühne

und Zuschauerraum bestehen, stellen sich nur bei gefülltem Hause ein. Wie der Baumeister bei der Berechnung der Akustik das gefüllte Haus als Norm betrachtet, müssen Dramatiker und Schauspieler für die Wirkung nach innen mit ähnlichen Formeln rechnen. Wer je die Stimmungslosigkeit einer Generalprobe mit erlebt hat, wird das zugeben müssen. Gewiß wirken die subtilsten Bühnenvorgänge auf den niedersten Publikumsinstinkt nur wenig. Die gelungene Wirkung auf die ordinärste Empfänglichkeit ist nur kompromittierend für den Autor. Aber wir haben Werke, deren Kunstmittel edel und doch stark und bezwingend genug sind, auch den kunstfremdesten Menschen aus seiner Verstocktheit oder Blasiertheit aufzurütteln. Ein Hausdiener, den ich zu „Kabale und Liebe" schickte, sagte mir am nächsten Tage, er möchte doch in Zukunft nur heitere Werke sehen: er habe so geweint, er könne ähnliches nicht zum zweiten Mal erleben. Eine solche Wirkung hätte „Adele" oder „Senta Wolffsburg" im Carl-Weiß-Theater nie geübt. Diese Kunstgattung entlockt Tränen, die Leute dieser Art gern literweise vergießen. Aber die Erschütterung, die ein Kunstwerk verursacht, ist ganz anders geartet. Sie beunruhigt, verstört das harmloseste Gemüt, rüttelt das Tiefste auch in dem auf, der nicht die Kraft der Seele und des Geistes besitzt, jene Eindrücke zu ordnen, ihrer Herr zu werden. Die Empfindungen, die ein Kunstwerk im Publikum erweckt, sind einfacher Art. So hat auch dies Publikum für die Kundgebungen seines Interesses, seiner Liebe, seines Hasses nur ganz einfache Mittel: Klatschen und Zischen. Lachen und Weinen sind die unwillkürlichen Äußerungen der innern Bewegung. Alle diese Ausdrucksmittel sind der feinsten Abstufungen fähig.

Natürlich soll der Theaterkritiker sein Urteil nicht von dieser Massenwirkung abhängig machen. Die Wahrung seiner Unabhängigkeit ist oft genug um so schwerer, als die schlechtesten Instinkte meist rudimentär in der klarsten und bewußtesten Kritikerpsyche zu finden sind. Jene Carlweißtheatertränen vergießen zuweilen ganz vernünftige Menschen. Sie werden die übeln Wirkungen eines übeln Humors oder einer noch üblern Sentimentalität immerzu von sich abzuschütteln suchen; sie werden am Schreibtisch ihre völlige Klarheit wieder erlangt haben. Aber sie werden in diesen Augenblicken empfinden, daß auch in dem Verbildeten und Ungebildeten rudimentäre Empfindungen für große und wahre Kunst vorhanden sind, die der Beachtung und Pflege bedürfen.

Mit der Verachtung des Publikums ist es ja überhaupt eine eigene Sache: ich kenne einen Künstler, dem gerade diese souveräne Verachtung sein eigenstes Profil gibt — und der doch jedes Mal zittert, wenn er dem Publikum die Zunge zeigt. Also meine ich, daß wir für die Beurteilung eines Kunstwerks, das auf die Menge wirken soll, die tatsächliche Wirkung zwar nicht als Wertmesser benutzen dürfen, sie aber als wichtiges Dokument für den kulturellen Stand unsers modernen Theaters in Betracht ziehen und auch verzeichnen müssen. Schließlich und endlich sitzen ja auch im Zuschauerraum keine Salamander und keine Zebras, sondern Menschen — will sagen: entfernte Verwandte des Dichters und des Kritikers.

Paul Schlesinger

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
23. August 1906
II. Jahrgang Nummer 34

# Das Burgtheater

Die wiener Art ist wohl aus dem volkstümlichen Theater schlagender aufzuweisen als aus den Hoftheatern. Dafür wird die wiener Kultur — und ihre Beziehungen nach auswärts — besser aus dem Wesen und Gehaben der höfischen Institute erkannt, die sich mehr europäisch geben und sozusagen unter dem Schutz unsrer ganzen guten Gesellschaft stehen. Jeder fühlt sich verantwortlich, jeder ist bereit, zu raten; ein Glück, daß nicht auch jedem verstattet ist, zu helfen.

Vornehmlich bei unserm Burgtheater hält sich die allgemeine und die besondere Weisheit gar zu gern auf. Um und um gewappnet mit Gründen und Urteilen, stehen die tausend unbestellten Hüter da und haben nichts andres zu tun, als zu wissen, wie man es besser machen könnte. Das üben sie gern und mit Eifer; es kleidet gut, und man bestreitet es ziemlich mühelos. Anstatt sich beim Wetter erst aufzuhalten, kann man gleich damit beginnen, das Burgtheater zu retten. Jeder von ihnen hat dringend irgend ein heiligstes Interesse zu wahren; das allgemein künstlerische, das literarische, das der Tradition, das liberal freiheitliche, das radikal moderne oder auch das sittliche und das religiöse. Und jeder ist persönlich beleidigt, wenn er sein spezielles Interesse verletzt glaubt. Der Hof, der schließlich auch mit dreinzureden hat, wahrt natürlich das höfische Interesse; und es soll vorkommen, daß der Direktor, seelenruhig, aber ungeniert, das Interesse der Direktion wahrt.

Es ist unmöglich, daß dieses verwirrte Vielerlei von Tendenzen einen und denselben Weg läuft. So schreit denn allenthalben in der kritischen Literatur und in der kritischen Gesellschaft irgendwer im Namen seines Burgtheaters gegen das Burgtheater, wie es ist. Und wie ein göttlicher Richter, der zwischen Gut und Böse, zwischen Schafen und Böcken entscheiden soll, wird immer die Tradition angerufen, oder, wenn es ganz feierlich zugeht, der „Geist des alten Burgtheaters", der strafend auf

allen unheiligen Frevel zu blicken hat. Dieser klägliche Jammergeist, der unermüdlich aus Besprechungen und Gesprächen wimmert und in der Verdrossenheit zurückgesetzter Schauspieler-Veteranen mitbrummt, ist wohl eines der überflüssigsten und schädlichsten Gespenster, die jemals gegen lebendige Dinge aufgebracht worden sind. Mit ihm hat man seinerzeit Anzengruber und Ibsen wegzuschrecken versucht, die man jetzt gebieterisch wiederfordert, er hat sich auch eine Zeit lang gegen Hauptmann gestemmt und stöhnt heute noch auf, wenn Nestroy genannt wird. Er würgt den Kassierer, sobald einmal ein mittelmäßiges oder ein leichteres Stück eine gute Einnahme hat, und vor allem stört und höhnt und ärgert er den Direktor, mehr, als es das widerspenstigste Mitglied könnte. Freundschaftlich verkehrt er überhaupt nur mit dem verstorbenen Heinrich Laube, mit dem er freilich mehr oder weniger identisch zu sein vorgibt. Jener unleidliche Geist, der einem überall drohend und beleidigt entgegentritt, wo man sich am wirklichen Burgtheater ein bißchen freuen möchte, hat nur ein Tröstliches: er existiert nicht und hat niemals existiert. Dieses große Geheimnis will ich hier preisgeben, zum Nutzen aller, die im Burgtheater gern ohne historisches Gewissen genießen möchten. In den besten Zeiten, als das Theater noch von Kräften strotzte, mit sich selber und seiner Zeit einig war und in der deutschen Kunst unbestritten führte, hat es den lästigen und abscheulichen Geist darin nicht gegeben. Was in vollem und höchstem Leben lebt, verkehrt nicht mit so abstrakten Gehirnbewohnern. Der unzufriedene „Geist" ist erst erfunden worden, so zu Anfang der achtziger Jahre, unter Wilbrandts Direktion. Damals hatte das Theater noch üppige Fülle alten Reichtums und übte einen Stil, der sich bis zu seinen letzten Möglichkeiten entwickelt hatte. Aus seiner Vollkommenheit spürten die Feineren die Notwendigkeit seines Untergangs, und der „Geist des alten Burgtheaters" wurde da konstruiert, gleichsam als innere Abwehr, als ein Schutz gegen den Glauben an das Unerbittliche und Allzuschmerzliche. Der Begriff gewordene Klageruf über Unwiederbringliches, das ist eigentlich dieser Geist. Man ermißt daraus den Schaden, den er, im Urteil und in der Wirklichkeit, anzustiften imstande ist.

*

Über Geschichte und Entwicklung des Burgtheaters, die über hundert Jahre umfassen, sind gerade in der letzten Zeit schöne und gute Bücher geschrieben worden. Das ist nicht mein Thema. Ich muß hier von der Zertrümmerung des letzten Stils reden, von der Verwirrung stilistischer, künstlerischer, literarischer, schauspielerischer Begriffe, ja aller dynamischen und akustischen Verhältnisse des Spiels, von der sich bis heute noch kein Mensch erholt hat. Es ist eine wunderbare Ironie der engern deutschen Theatergeschichte, daß fast um dieselbe Zeit Wien sein neues Burgtheater und Berlin seine neue Literatur bekam. Als hätte ein bos-

hafter Geist der Zeit heimtückisch täuschende Geschenke, in Schatullen mit doppeltem Boden, verteilt. Der berliner Naturalismus — nun, das wissen ja die Berliner selbst am besten, was er ihnen geworden ist, was er ihnen, auf der Bühne und in Büchern, gegeben, und zu welchen Einsichten und Möglichkeiten er die besten künstlerischen Geister Norddeutschlands geführt hat; es war ein stürmisch gewaltsames Durchschlagen einer Pforte in die Zukunft. Das wiener Burgtheater aber stand da als der verspätete Schlußstein einer glänzenden, üppigen, von der Börse aus reich gewordenen, an Farben und Festen berauschten Zeit. Ihre Liebe zu Prunk und Aufwand, ihre Verschwendung echten und aufgelegten Goldes, wahren und erlogenen Purpurs, ihr falsches Spiel mit Größe und Herrlichkeit, ihr Gedränge halbnackter Frauenleiber, die sich darbieten, ihre lärmende, unkeusche Sinnlichkeit, ihre kostspielige Stillosigkeit — das ist der Stil dieses Hauses. Renaissance, die durch das pulvernde, glimmernde Feuer Makarts gegangen ist, Renaissance, deren stärkste Mäcenaten nicht kleine Fürsten, sondern große Jobber waren. In diesem Gedächtnistempel eines Wien, das im Taumel der Lust und des Verdienens raste, fehlt nur, um die Repräsentation jener Zeit auch durch ihr menschlichstes Dokument zu vollenden, das Bildnis der unsterblichen Fiaker-Mili, das irgendwo, weithin sichtbar, unter dem Vorwand einer erhabenen Allegorie angebracht sein müßte; und Makart hätte sie malen müssen, halbnackt, über ein Pflaster von Dukaten und Banknoten tanzend.

Schon bei der Eröffnung dieses ungeheuern, schimmernden, mit Prächtigkeiten aller Art vollgestopften Palastes brach die Verwirrung los. Zum ersten Male ächzte da der Geist des alten Burgtheaters bedrohlich auf, der bis dahin nur lauernd umgegangen war. Der schwerfällige, phantasielose Raunz-Geist konnte nicht begreifen, daß sowohl das stolze, schöne Profil dieser Architektur als auch der übersplendide Reichtum dieser Ausstattung ganz in der Linie seiner eigenen Entwicklung ins Großartige gedacht waren, keinen andern als seinen eigenen Forderungen mit unerhörter Freigebigkeit antworteten. Denn das Burgtheater ist vor allem das Theater des Hofes, eines sehr alten, sehr reichen, sehr vornehmen Hofes, der, viel zu nobel, um von der Kunst selbst etwas Ordentliches zu verstehen, sie doch sehr gern von bezahlten Leuten ausüben und bis zur Grenze einer gewissen Wohlanständigkeit gewähren läßt. Es ist — auf deutschem Boden — einfach das Theater mit den reichsten und bestbezahlten Mitteln, und das hat, glaube ich, im Zusammenschluß mit den höfischen Beschränkungen und mit den langsamen Wandlungen des wiener Geschmacks, immer seinen Stil bestimmt — und bestimmt jetzt seine Stilschwierigkeiten. Es mußte die erste deutsche Bühne sein, so lange das klassische und klassizistische Repertoire außerordentliche Individualitäten verlangte; auch als das

Publikum der Festzüge und Makart-Bouquets die knallend opernhaften Ausstattungen für schön hielt, und als die Erweiterung des Spielplans durch das griechische und spanische Theater dem Darsteller die letzte Ergänzung zu den Aufgaben Shakespeares und der großen Deutschen brachte. Mit der symbolbeschlagenen Psychologie Hebbels, mit dem, nur auf seine deutsche Art, shakespearischen Genie Heinrichs von Kleist hat man schon damals nicht viel anzufangen gewußt. Das Burgtheater mußte die vornehmste deutsche Bühne sein, so lange das Lustspiel, die „leichten Reizungen" Laubes mit inbegriffen, nur die diskrete Launigkeit satten Wohlbehagens verlangte und zuließ. Für Nestroy, den witzigsten Autor nach Shakespeare und den wienerischsten von allen, war kein Platz und keine Möglichkeit. Die literarische Hoffnung, die in dem Stil und der Atmosphäre des neuen Hauses lebte, hatte ihre Perspektiven in der Richtung des Jamben-Dramas von Wilbrandt, Wildenbruch und Heyse, der Dumasschen Schauspiele, der Lustspiele des Bauernfeld oder des Sardou. Für unerhört prächtige und vornehme, an die Grenzen des Fabelhaften reichende Mittel der Schönheit und des sinnlichen Ausdruckes wurde es gebaut.

Der Geist des alten Burgtheaters aber, schon damals trübselig und moros, von Geburt verwittert wie jedes Gespenst, konnte das nie begreifen; er fühlte sich gleich beschämt und höchst unbehaglich, ja verloren in dem Hause, wo alle seine Kräfte erst hätten wunderbar aufstehen können — hätte er jemals wirklich existiert. So war es eine heillose Verwirrung, wie man ihn suchte und nirgends fand. Die Enge und Kahlheit des alten Hauses wurden plötzlich für seine höchste Schönheit, für sein heiligstes Wesen erklärt. Man vermißte die Gemütlichkeit, den Kontakt mit dem Publikum.

Ja, aber die Gemütlichkeit war inzwischen auch im Leben, der Kontakt mit dem Publikum vorläufig auch in der wirklichen Literatur verloren gegangen. Auch ein kleineres, intimeres Hoftheater, ohne die unselige Lyra-Form — die später operativ beseitigt werden mußte — und mit besserer Akustik hätte den Stil und die ruhige Größe von vordem nicht lange mehr halten können. Von innen, von der Seele aller Künste, von der Seele der Zeit her kam die Zerstörung, das Sprengen alter Formen, der Drang in andre Weiten; man merkte es aber nicht, weil man über die unbehagliche Weite des Hauses, über zerstörte Gemütlichkeit, über gesprengten Kontakt in den Logen, auf den Bänken und auch auf der Bühne zu klagen hatte. Darum ist es vielleicht gut, daß dieses neue Haus so heillos glanzvoll, so beunruhigend groß und schön gebaut wurde. Es half zertrümmern, was nicht mehr bestehen wollte, und lenkte die allgemeine Wut von den eigentlichen Zerstörern ein wenig ab; denn, wie ich die Wiener kenne, hätten sie vielleicht die Todesstrafe für moderne Dichtungen verlangt, wenn ihnen aufgedämmert wäre, daß die neue Zeit und nicht der neue Bau den Geist des alten Burgtheaters

wegscheuchen würde. Hasenauer, der die Lyra-Form und das farbige Renaissance-Gewimmel verschuldet hat, soll nahe am Erhängen gewesen sein, und war doch ein wirklicher Baron und Kaiserlicher Hof-Architekt.

*

Als das hochaufragende, inhaltschwere Dokument einer Zeit des Übergangs von Stil zu Stil, wie ihn die deutsche Bühne so bewußt und so vehement zugleich noch niemals durchgemacht hat, steht nun die Entwicklung des Burgtheaters da, seitdem das neue Haus eröffnet wurde. Es ist eine langsame, schmerzvolle Entwicklung, der kein Fieber im innern, kein Sturm von außen erspart bleibt; als sollte im lehrhaft zögernden Fortschreiten alles, alles, was zur Geschichte dieser allgemeinen Umformung gehört, an dem einen großen Beispiel aufgezeigt werden. Anderswo läuft die Kunst auf glatten und leichten Wegen vorwärts, ohne über die Trümmer von Traditionen zu stolpern; bürgerliches Geld ist da, Ideen werden täglich frisch in den Cafehäusern serviert, und die Gesellschaft mit beschränkter Haftung besorgt schließlich alles. Steckt nun hinter dieser modernen Maschinenkonstruktion der Unternehmung noch irgend eine nennenswerte Individualität, so setzt sie sich durch, wie sie es verdient, wird berühmt, schafft einen Stil oder sonst was und hat in der Sache und für ihre Person den rechten Erfolg. Hier aber, im Burgtheater, im Theater mit den reichsten und bestbezahlten Mitteln, im höfischen Theater Wiens, im wiener Hoftheater, steht man in einem Boden, der lockrer und lockrer wird und doch von seiner Zähigkeit nichts verlieren will; man wankt und kommt nicht los. Einen Stil zu schaffen, wäre sonst nicht schwer gewesen; er hätte sich, im Notfall auch ohne große leitende Persönlichkeit, aus den gegebenen Mitteln heraus nach den Forderungen des Heute, auf die die Nerven des Theaters immer antworten, selbst gebildet. Die Schwierigkeit ist, einen Stil zu vertilgen. Er besteht nicht mehr; aber Zinken und Pfähle ragen noch mächtig auf und behindern jedes andre Gerüst. Die alten Mittel haben sich langsam an das neue Haus gewöhnt, und nun muß man — wie tragisch und wie ironisch! — das Haus langsam an neue Mittel gewöhnen. Das dichte, feste, ziemlich homogene Gefüge des Stils, der von Laube bis auf Wilbrandt entwickelt worden war, gab nicht so leicht nach. Es war eigentlich die letzte, die reichste und sublimste Form des ursprünglichen Theaterstils, dessen Seele die sinnfällige Wirkung ist. Der Umguß vom geistigen zum körperlichen Kunstwerk geschah in den Modeln der Plastik und Rhetorik; schönes Sehen und Hören war der edelste Zweck. Von Goethe her waren die Gesetze der feierlichen Haltung, der gemessenen Geberde, der in akustischer Steigerung aufgebauten Rede festgelegt. Sie wurden nur gelockert, um vom persönlichen Wesen des Schauspielers und von der menschlichen Wahrheit der Rolle so viel durchzulassen, daß es Wesen und Wahrheit des Stils nicht völlig umwarf. Ein gewisser

Rhythmus mußte schließlich immer übrig bleiben, ein geregeltes Maß im Hergeben und Durchbilden der Züge und Töne, die aus der unmittelbaren Wirklichkeit waren. Die fortgesetzte Bereicherung dieses Rhythmus mit Abstufungen persönlichster Herkunft, die gesteigerte Wandelbarkeit dieses Maßes, je nach der geistigen und sozialen Welt des gegebenen Stücks, bedeutet eben im eigentlichsten Sinne die Entwicklung des Burgtheater-Stils, des Stils, der zu seiner Zeit für alle deutschen Theater als ein Vorbild galt. Das war natürlich ein Schauspieler-Stil. Das Problem, den einzelnen Künstler möglichst zu erhöhen und zu befreien und ihn doch wieder möglichst fest und eng an das Ganze zu binden, war sein schwierigstes und vornehmstes. Seine Freiheit „brütete Kolosse und Extremitäten aus", aber sein Gesetz hat wohl auch gelegentlich „zu Schneckengang verdorben, was Adlersflug geworden wäre". Auf die einzelnen kam es ihm vornehmlich an, und ihnen zuliebe konnten einzelne unterdrückt, ja entwurzelt werden. Ensemble — das bedeutete zunächst nur den Anschluß der Kleinen an den Rhythmus der Großen, nicht den Zusammenschluß aller im Geiste der Dichtung. Der widersinnige Titel eines „Sprechers", der manchen Schauspielern wie ein fatales Lob anhaftete, weist darauf hin. Vom „Sprecher" wurde vorausgesetzt, daß sich seine ganze künstlerische Individualität ohne Rest ins Rhetorische verschlagen habe; er mußte den Takt halten und weiterführen, wenn die andern, die eigentlich Spielenden, schwiegen; sonst nichts. Viele kleinere und größere Rollen voll Reiz und Beweglichkeit sind so in den Händen von „Sprechern" rhythmisch verwüstet worden. Und das in der Zeit der höchsten Entfaltung schauspielerischen Wesens am Burgtheater, in der Zeit der überragenden Persönlichkeiten, der Kolosse und Extremitäten. Denn aus dem rhetorisch durchgepflügten Humus von zerriebenen kleinern Begabungen konnte eben der Riesenwuchs jener Künstler aufragen, die alle Kräfte dieses Bodens in sich sogen und in grandiosen Gestaltungen wieder ausgaben. So war der Freiheit des schauspielerischen Genies die kräftigste Nahrung bereitet, und mit dieser Nahrung selbst nahm es doch schon die festen Regeln der Form in sich auf. Emmerich Robert, dessen Wesen kunstvollste Kunst war, aber immer unten den Gesetzen seiner eignen stolzen und trotzigen Natur, und Bernhard Baumeister, dessen Wesen natürlichste Natur ist, aber immer unter den Gesetzen einer höhern Kunst, stellen schließlich die beiden Pole der ganzen Entwicklung dar: Robert die stürmische Gebundenheit, Baumeister die ruhevolle Freiheit; Robert die persönliche Kraft des Rhythmus, Baumeister den Rhythmus der persönlichen Kraft. Denn auch Baumeister war, so überwältigend und bedingungslos sein Menschliches auf der Bühne erscheinen mag, unmerklich, aber fest an den Stil angeschlossen, als dessen strengstes lebendiges Gesetzbuch Robert im Ensemble stand. Baumeister wirkte

als die herrlichste notwendige Erweiterung, aber keineswegs, wie gemeint, werden könnte, als eine Ausnahme der damals allgemeinen Regeln. Man vergleiche, um dies anschaulich zu begreifen, sein Spiel mit dem Rudolf Rittners, dessen Individualität sich mit der seinen in den Konturen fast vollständig deckt. Der künstlerische Größen-Unterschied kommt hier nicht in betracht; aber die qualitative Differenzierung in der Bedeutsamkeit der Geberde, im Verhältnis zum betonten Wort und in den psychologischen Intentionen scheint doch hauptsächlich damit zusammenzuhängen, wie jeder von beiden an seinem Theater geworden ist. Dieselbe elementare Naturkraft, die sich doch, in verschiedenen künstlerischen Klimen, verschiedenartig ausspricht.

Daraus, daß diese Atmosphäre eines jahrzehntelang entwickelten Stils auch die ungeheuer massige Eigenform eines Baumeister angreifen und modeln konnte, mag man die Stärke und Zähigkeit ihrer Einflüsse erkennen, und wie schwer es ist, sie nun, da ihr Segen verbraucht ist, zu zerteilen und mit den Spannungen neuer künstlerischer Gewalten zu laden. Darum vor allem geht diese Entwicklung so schmerzlich langsam vor sich, daß sie dem Ungeduldigen wie ein unheimliches Stehenbleiben, dem ruhig Zusehenden aber wie die lehrhaft zögernde Demonstration eines kulturhistorisch bedeutenden Übergangs von Stil zu Stil erscheint. Es gilt keinen geringern Schritt als den vom größten Schauspieler-Theater zum großen künstlerisch-literarischen Theater. Dieser Unterschied war zu einer Zeit, als der Jambus über Tod und Leben der Helden und der gefällige Witz über Glück und Verwirrung in der bürgerlichen Welt herrschte, nicht so unmittelbar und deutlich zu fühlen. In Österreich begann er immerhin schon zu keimen, als Anzengruber, unter Wilbrandts Direktion bereits anerkannt und berühmt, sich in die wohltätigen Matineen verkriechen mußte, weil seine Bauernsprache für das reguläre Burgtheater zu unvornehm war. Wer ahnte damals, daß es eigentlich nicht das Burgtheater war, das Anzengruber ausschloß, sondern Anzengruber, der das literarische Drama seitab von den damaligen Burgtheater-Möglichkeiten zu führen begann!

*

Während das alte Haus noch stand, verließ Wilbrandt, der letzte große Direktor der großen alten Zeit, seinen Posten. Die Herrschaft im neuen Hause eröffnete ein Direktorium von Schauspielern, mit dem vornehmsten, besonnensten Schauspieler an der Spitze; wie ein Symbol des literaturverlassenen feinen, hochentwickelten Stils, der sich nun, auf feindselig verändertem Boden, aus sich selbst aufrecht erhalten mußte, seine Säfte im mühevollen Weiterleben langsam verzehrend. Einen neuen Direktor, den frühern Schauspieler Förster, riß das Schicksal mit einem tückisch jähen Todesstreich von seinem Platz, als sei es nun ungeduldig

geworden und wolle endlich ein Ende mit dem Schauspieler-Theater, zeitgemäßere Entwicklung um jeden Preis.

Um jeden Preis! Wir haben, nach lärmenden und peinlichen Kämpfen, nach einer Zeit aufgeregter Öde und erstarrender Fieber, auch eine Individualität von ungewöhnlichem Temperament, einen Mann von schärfster Klugheit und weitester Bildung, voll des eigensten Geschmacks und des lebendigsten Feuers für die moderne Kunst, an diese unselige Zeit des jäh nachgeholten Übergangs verloren. Denn Max Burckhard mußte zu früh gehen, weil er zu früh gekommen war. Er fand die erste deutsche Bühne im Zustand beginnender Verwitterung; und in völliger Verstörung ließ er sie zurück. Mit ihm zusammen war der gefräßigste Vernichter der alten Größe erschienen, aber allzubald, vom Tod zerschmettert, verschwunden: Mitterwurzer, der wie ein prächtiges Raubtier eingebrochen war, der ätzende Säuren und brennende Farben des menschlichen Lebens mitgebracht hatte, die zernagten und zersetzten, was von dem schönen alten Schein noch halten wollte. Da wurde der große Schauspieler-Stil von innen her, vom größern Schauspieler aus, gesprengt. Und von außen her blies der Sturm literarischer Revolutionen Keime der Erneuerung hinein. Sie fielen noch auf widerstrebenden Boden; jeder neue Ibsen war eine neue Demonstration, Hauptmann wurde als Versündigung angesehen. Mehr und mehr kam jetzt, angesichts der proletarischen und individualistisch revolutionären Allüren des modernen Dramas, auch der höfische Charakter des Theaters in Frage. Es entstand ein banges Zögern zwischen Hin und Her, ein unheimlicher Stillstand: das Repertoire war leer, das Haus war leer. Und während das Publikum in Erwartung abseits stand, bereit, wie auch die Entscheidung falle, mit dem Erfolg zu gehen, während die große Kritik sich langsam und ein wenig verdrießlich der als unabwendbar erkannten Moderne, dem modernen Direktor Burckhard zuwandte, während dieser ganz heiter und fidel, aber im Innersten tief angeekelt, die Dinge nun laufen ließ, wie sie mochten, wurde von oben her, in den Kanzleien der Hofbeamten, der tödliche Streich gegen die unbequeme lästige neue Kunst vorbereitet. Man schlug endlich zu und traf den Direktor. Wieviel persönliche und prinzipielle Gehässigkeiten, wieviel gekränkte Eitelkeiten, wieviel tückische Intrigen, wieviel lächerliche Einschüchterungen dieses Resultat herbeigeführt haben, kann von keinem Außenstehenden genau berichtet werden, und ist hier auch nicht zu erzählen; denn dies ist keine Geschichte des Burgtheaters. Eine pragmatisch exakte Darstellung seines Sturzes könnte nur Burckhard selber geben, und auch er müßte sich vielleicht noch über einzelne wichtige Details erst bei denen erkundigen, die damals gegen ihn intrigiert haben. Öffentlich ist nur bekannt, daß seine ländliche Satire „Die Bürgermeisterwahl", in der er ein paar lustige Wahrheiten über österreichische Richter sagt, und sein liebes,

ganz harmloses Stück „'s Katherl", beide öffentlich aufgeführt, Anstoß bei der höfischen Obrigkeit erregt haben; daß ein Konflikt ausbrach, als er „Johannes" und „Jugend" der vorgesetzten Behörde zur Aufführung empfahl; daß mit seinem Nachfolger Verhandlungen angeknüpft und beinahe abgeschlossen waren, bevor ihm noch von einem Wechsel in der Direktion nur das geringste mitgeteilt wurde; daß an dem von allen Zeitungen ausposaunten Geheimnis dieser Verhandlungen nicht nur die über ihm, sondern auch einige seiner Schauspieler im Auftrag und mit Wissen der Behörden eifrig mitwirkten. Das alles wurde damals viel besprochen; er selber deutet es dann und wann, diskret lächelnd, an; niemand leugnet es. Aber hinter diesen Dingen war doch nur die tödliche Angst vor der unabwendbaren Revolutionierung des Hoftheaters. Burckhard mußte fallen, weil er den modernen Geist in seiner eigenen Person, sozial und literarisch, ziemlich radikal vertrat; weil er ihn mit Ibsen und Hauptmann ins Repertoire aufgenommen hatte und mit noch gefährlichern Stücken und Autoren drohte; weil er ihn mit Mitterwurzer, mit Adele Sandrock und ein paar jungen begabten Schauspielern ins Ensemble gesetzt und die Alten gegen sich aufgebracht hatte. Der Umsturz war ja nicht aufzuhalten; aber die Person, die den ersten kräftigen Stoß tat, mußte den unversöhnlichen Haß der Bedrohten auf sich laden. Burckhard mußte zu früh gehen, weil er zu früh gekommen war. Zu früh nämlich für sich selbst; zu spät für den Kampf der Zeit gegen die höfische und schauspielerische Starrheit.

Denn gegen ihn, den ersten Schrecken des Neuen, hatte das alte System seine letzten aktiven Energien verbraucht. Es gab keinen Widerstand mehr, nur noch ein behütendes Zögern, eine langsame Vorsicht im Nachgeben. Man war soweit gekommen, einzusehen, daß ein Zurück nicht mehr möglich wäre; und an die Stelle des verdrängten Neuerers Burckhard setzte man Paul Schlenther, den Mitbegründer der „Freien Bühne", die kritische Autortiät des literarisch revolutionären Berlin. Vielleicht eben darum, weil er doch wenigstens irgend eine Autorität war. Burckhard hatte man sich mehr als guten Beamten gedacht und gewünscht; ein Österreicher ist in Österreich fast niemals Autorität.

*

Nun ist, seit mehr als acht Jahren, Paul Schlenther Direktor des Burgtheaters. Er bedenkt die Gegenwart und die nächste Zukunft unsrer größten Bühne. Bei ihm muß also die historische Beirachtung abbrechen; denn hier setzt die Kritik am lebendigen Sein und Werden, hier setzt die Parteinahme ein. Da heißt es denn, von frischem Atem schöpfen und den Blick aus so verwirrender Nähe doppelt vorsichtig und scharf auf die Person und auf die Sache einstellen. Was vielleicht demnächst auch versucht werden soll. Willi Handl

# Tintoretto als dramatischer Held

Ein Künstler des Verfalls, den manche gern so nennen, wenn sie an Michel Angelo und die blassen toskaner Erben, dann weiter in gelehrten Vergleichen an Tizian und das entartende Venedig denken; ein Künstler des Verfalls, dessen Größe das Mißgeschick traf, unmittelbar nach dem hundertjährigen Alten schaffen zu müssen; ein Meister, den aber doch die ganze ungeheure angeleske Formensprache trug, indes die Harmonie seiner Farben fast noch ehrfürchtiger stimmen könnte als die Wundermär von Tizians Prunk; freilich ein Schnellmaler, der hastig-virtuos von Konzeption zu Konzeptionen sich verlief, weil unbefriedigt sein Flug stets höher sich verflog; wohl auch ein Abenteurer, von dem wir nach allerlei galanten Vermutungen gerade noch wissen, wann er für Venedig kam und starb; ein ruheloser Kopf, ein vielverwöhntes, vielverhöhntes Kind adligen Volkes und dabei die letzte unsterbliche Vollendung der Renaissance: das ist Jacopo Robusti, genannt Tintoretto, der es nicht allein vor sein Atelier gesetzt hatte: Forme di Michel Angelo in colore di Tiziano.

Schnell weiß man, wo der dramatische Dichter hier einsetzen müßte: Tintoretto, der ruhelose Kopf, Tintoretto, das schnellmalende, ewig selbstbekämpfte Genie, Tintoretto, der Held Venedigs, der Abenteurer .... Aber ein Künstler von eigenen Gnaden kann kein Abenteurer vom Schlage etwa Andrea Valbis sein, der die leichten Herzen der Frauen mit leichten Seufzern beschwert, ein Don Juan aus Methode. Seine ganze Kunst wird er in eine tiefe Liebe tragen, eine tiefe Liebe wird seine ganze Kunst umhellen. Denn durch leicht fallende Portieren, die zu Venedigs Damen mühelos in zärtlichen Nächten führen (und alle Nächte sind zärtlich in Venedig), tritt ein Tintoretto nicht ein: Madonna Laetitia ist ihm schon Rätsel genug, daß er über der Unendlichkeit ihrer einen Schönheit Venedigs Schönheiten vergessen könnte. Aber ein Don Juan aus Methode hat meist den Vorzug der Jugend, indes Madonna Laetitia Rätsel in sich trägt, deren Lösung sie nicht allein ihrem Freunde Tintoretto aufgibt. Zumal da Tintoretto altert, der junge hübsche Valbi geistreich ist und obendrein Karikaturen auf den Maestro zeichnet. Und wenn der Meister droben in den friaulischen Bergen vergessen will, was ein Valbi seiner Kunst geraubt, freut ein Valbi sich doch unverdrossen Laetitias, die ihn kaum stört, wenn eine Teresina hübscher ist und vielleicht noch weißere, schlankere Glieder hat. Don Juan muß überall zur Hölle fahren. Auch Tintoretto sieht, just heimgekehrt aus stillern Bergen, wie herrlich eine Teresina sein kann, wenn man sie, die vor Valbi flüchtete, aus dem Wasser zieht. Altert auch Tintoretto, der Mann: Tintoretto, der Künstler ist jung geblieben. Und eben darum, denkt er, wird ihn Teresina betrügen, Teresina, die gar kein Modell ist, die sich nicht einmal malen lassen will. In das Schaffen Tintorettos tritt Jacopo Robusti mit den ergrauenden

Haaren, Jacopo Robusti, der karikierte Galan, und nimmt ihm sein Bestes: das Recht der Liebe und damit das Modell — denn Liebe allein kann sein Modell sein — und die Kunst. Und wenn Valbi, der Unwiderstehliche, sein Täubchen Teresina aus Tintorettos Hause holen kommt, kann Tintoretto seine eigene Moral haben: ein Tintoretto, der mit seinem Schaffen am Ende ist, muß nicht als Dulder von der Erde gehen. Die ihn ans Ende brachten oder das Ende wollen, werden noch vor ihm gehen. Tintoretto wird Teresina vergessen. Zu spät berichtet ihm ein treuer Schüler, daß Teresina, die Reine, das Ende gar nicht wollte, daß sie ihm reicher als Laelitia all die Liebe gern geschenkt hätte, die seine Kunst ist. Und es ist ein reines Glück, daß armenische Gifthändler immer wieder betrügen müssen und die tote Teresina darum schnell wieder erwacht. Altert auch Jacopo Robusto, Tintoretto wird immer jung sein, und Teresina ist von den Frauen, die ihr Rätsel nur von einem lösen lassen. Das kann auch ein Andrea Valbi nicht ändern. Übrigens hat ihn Tintoretto gleich im ersten Akt bei einer Abendunterhaltung aus dem Fenster zu Tode geworfen. Aber was macht das aus? Ein Valbi mehr oder weniger . . .

Holger Drachmann ist nicht gerade ein dramatischer Dichter. Sein „Tintoretto" (Georg Müller, München) hätte uns vor allem von der Tragik, die aus dem Zusammenbruch seiner Liebe drohend auch in den Zerfall seiner Kunst hinüberleuchtet, tiefer überzeugen müssen. Er hätte dann vielleicht auch den Armenier nicht gebraucht, der ihm zum guten Ende einen Lustspieleffekt besorgt, ohne daß wir die ganze Zeit über von allzu großer Lustigkeit etwas merkten. Die wahrhaft dramatische Szene mit Valbi sei ausgenommen. Tintoretto kleidet die Herrenmoral, die selbstherrlich diesen guten Valbi im kühlen Bette von Venedigs Kanälen aufhebt, aber sie kleidet ihn weniger, wenn er Teresinas Tod bestimmt, die er kurz zuvor aus den gleichen Kanälen zog, die ihm eine Unschuld brachte, auf die er, der Fremde, weder ein Recht des Glaubens, noch des Unglaubens, noch des Forderns hatte. Ein kleiner süßer Traum, den Teresina den Meister nicht will träumen lassen, birgt sicherlich nicht Grund genug zu solcher Tat; ein kleiner süßer Traum, den Tintoretto träumen will, ist nicht die große Liebe, die seine Kunst erhebt; und die große Liebe wird Teresina ja schenken. Aber Tintoretto versteht es, die Tragik sehr wohl in Epigrammen zu erklären, die dann in bloßen Ausbrüchen eines heißen Künstlertemperaments kühl erscheint. Und das ist die Schwäche in Drachmanns Zweiakter: sein Held ist so geistreich, so ironisch, so fein beachtend und betrachtend, wie sein Dichter, der vergaß, daß er ein Drama schreiben wollte. Aber wundervoll entrollt er eine verschollene Kultur im Niedergang. Ein leichtes, immer stolzes Venedig, durch einen letzten Hauch ererbter künstlerischer Blüte vollends verführt zu ausschweifendem Luxus, bewandert in jeglichem Genuß, längst verderbt und raffiniert ge-

nug, täglich auch das Letzte kühn zu wagen, um einer Sensation willen, die morgen schon vergessen ist! Zweifelhaftes Hell, abenteuerliches Dunkel, Blenden und Verführen, Berauschen und Vergiften, Grazie, die die Fäulnis deckt — völlig das Venedig im Ausklang des Cinquecento. Und wundervoll auch die Stimmung in dem Buche: Zänkisches Volk auf den Straßen, dann lyrische Huldigung à la Medici im stillen Gemach, spielerisches Werben mit schnell gezückten Dolchen, dann Barcarolen, die an den Bögen des Rialto klingen. Und um all dieser wundervollen Dinge willen, die ein großer Künstler schrieb, wollen wir uns doch freuen mit dem Buche Holger Drachmanns; trotz dem im Drama ein wenig verschobenen Konflikt, den er nicht erklärt, trotz dem sonderbaren Einfall, ein Drama in zwei unglücklich geteilten Akten zu schreiben, die besser einer geblieben wären, trotz den beiden Famuli sogar, die bald so heiter, bald so traurig, stets aber so wohlerzogen sind, daß sie eigentlich immer ihre zierliche Verse rezitieren müßten . . . Karl Fr. Nowak

---

# Schauspielkunst und Alkohol

Vorwort. Der Einfluß des Alkohols auf die künstlerische Betätigung ist in der letzten Zeit der Gegenstand einfältiger Rundfragen gewesen, bei denen so wenig herausgekommen ist wie immer, wenn man auf diese Weise psychologische Studien treibt. Das Problem ist ja im letzten Grunde ein allgemeines und gewinnt für die Kunst nur eine weitere Bedeutung. Denn hier geht es um die Frage: Läßt die durch den Alkoholgenuß herabgesetzte Kraft des Verstandes die Phantasie lediglich ungehemmter schalten, oder führt sie eine Verstärkung der Phantasie herbei? Und: Gereicht die Herabsetzung der Verstandeskraft der Kunst zum Vorteil oder Nachteil? Diese Fragen haben freilich einen philiströsen Beigeschmack. Trotzdem scheinen sie mir, auf die Schauspielkunst angewendet, konkretern Inhalts zu werden, weil die Beeinflussung des gesamten menschlichen Organismus durch ein in seinen Wirkungen uns genau bekanntes Gift die Beeinflussung des Kunstwerks durch eben dieses Gift vielfältiger und sichtbarer gestaltet; denn der nämliche Organismus, der dazu dient, das Kunstwerk zu schaffen, ist bestimmt, das Kunstwerk zu werden.

Ich glaube nicht, daß im Stande der Schauspieler der Alkoholgenuß verbreiteter ist als sonst. Eher scheint uns aus zahlreichen Gründen das Gegenteil wahrscheinlich. Wenn ich nun versuche, im Folgenden tiefer begründete Berührungspunkte des alkoholischen Rauschzustandes mit der Schauspielkunst zu zeigen, so darf ich hoffen, nicht mißverstanden zu werden: weder als wollte ich entschuldigen, denn ich wüßte nicht, was; noch als wollte ich für den Alkoholgenuß des Schauspielers Propaganda machen, denn das wäre Wahnsinn.

*

Künstlerisches Schaffen galt immer als unerklärliches Mysterium. Die Betrachtung der Dinge mit dem Auge gewöhnlicher Sterblicher

konnte dem Wirken des Künstlers, der weder mit dem Verstande zu arbeiten, noch das Reale zu ergreifen schien, nicht beikommen. Und die Vorstellung von einer im Künstler wirkenden Begeisterung trennte den Menschen von irdischer Beschaffenheit und gemeinem Geiste von dem zweiten Wesen, das in ihm schuf. Die Gottheit hatte ihre Auserwählten zu Gefäßen ihres Schöpfungsdranges begnadigt. Und nicht nur im Anfang, sondern von Ewigkeit zu Ewigkeit war im Glauben der Menschheit das Wort vor der Tat. Denn dieser Glaube häufte alles göttliche Verkünden auf den Einen, den Dichter. Er, dessen Taten nicht sichtbar noch greifbar sind, sondern nur in der Idee bestehen, war vor allen andern „des Gottes voll". Er war „ein Schöpfer im Kleinen, wie Gott im Großen".

Den Sohn Apollos schien eine Ekstase zu ergreifen, die ihn zu den Göttern erhöhte; eine Läuterung wurde ihm, kein Taumel, wie der, den narkotische Gifte bereiten. Apollo selbst lebte in ihm, aber er beherrte ihn nicht, wie es Dionysos tat. Der Gott des Weines hieß die Vernunft derer, die sich ihm hingaben, schweigen und ließ rasen. Nicht Nektar flößte er ihnen ein, wie jener, sondern ein irdisches süßes Gift; es peitschte ihre Glieder zu gesteigerten und fremdartigen Geberden, ließ ihre Stimme neue Farbe und noch nicht gehörte Musik annehmen; es wandelte die Menschen in neue Kreaturen, und der Schauspieler ward . . .

. . . Die Götter Griechenlands sind tot, verdrängt von Psychologie und Ästhetik. Aber größer nur stand die Kunst auf als gesteigerte Betätigung gesteigerter irdischer Fähigkeiten, die allen eignen. Und ihre Quelle rinnt in allen als Schöpfungstrieb im kleinen, der noch den Geringsten, bis hinüber zum intelligenten Tier, zur blöden Nachahmung leitet.

Und doch leben die alten Götter. Freilich nicht mehr schaffend im Dichter und die Sinne raubend im Schauspieler. Aber als Helfende und Dienende wälzen sie Hemmnisse hinweg, bereiten sie den Boden und führen die Bilder der Phantasie herauf. Im Zucken der Seele empfängt der Künstler, was er mit seinem Talent zur Reife und mit seinem Willen zur Geburt drängt.

Dunkler und unerklärlicher als der Gott des Lichtes blieb der verwirrende Gott der Rebe. Und unerforschlicher als die Erzeugung des lebendigen Menschen blieb die Kunst der Menschenschöpfung. Wolle kein Schauspieler sagen: In diesem Augenblick habe ich empfangen. Und wer will sagen: Jetzt wurde das Kunstwerk der Menschengestaltung! Im Taumel der Begeisterung reift die Idee des neu zu gestaltenden Menschen. Und immer mehr gewinnt der Darsteller die Macht über ihn; immer stärkeres Leben verleiht er ihr und beherrscht sie dennoch. Aber der Rausch der Sinne legt sich, alles Verworrene klärt sich, und das Kunstwerk wird von ruhiger Meisterhand geschaffen . . . . Also das war es? Darum dies selige Taumeln, damit er, einem Handwerker

vergleichbar, mit ruhiger, halb besonnener Gelassenheit ein Schöpfer sei? Er soll nun auf die Phantasie verzichten, auf sie, die ihn die Gestalt gelehrt? Er kann es jetzt, weil er die Form beherrscht. Und der weise unter den menschengestaltenden Künstlern erschrickt vor der immerwährenden Glut der verzehrenden Begeisterung. Den weniger Bedächtigen aber ekelt das kühle Formen. Wiederum sehnt er die Phantasie herbei, wenn er sie je hat ziehen lassen. Er will sie zwingen: diesem gelingt es, jenem mißrät es, jedem nach dem Grade der ihm verliehenen Stärke. Und die Ungeduld drängt zur Beschleunigung: nochmals ruft der Komödiant den alten Gott an, der noch immer jung ist und feist und selig lächelt, und bittet ihn um das süße Gift Kohol. Dionysos muß ihm helfen, die Reflexionen zu töten; er soll ihm die Phantasiegebilde zurückrufen, die einst freiwillig gekommen waren . . . .

Allem künstlerischen Schaffen ist das Überwiegen des Verstandes im Wege. Wie die physische Zeugung aus dunkelm Drange des Gefühls heraus erfolgt, wächst auch das Kunstwerk, gefördert von Trieben, von denen der Verstand nicht viel weiß. Und das Gift Kohol besitzt diese wundervolle Kraft, die animalischen Triebe, die da allein zeugen können, zu befreien vom Druck und Drang der Überlegung. Nun, so wollen wir uns nicht erregen, wenn seit Menschengedenken Künstler sich Begeisterung getrunken haben. Und wenn nach Richard Wagners Wort die Schauspielkunst die größte aller Künste ist, weil sie alle übrigen in sich schließt, dann nähert sich uns der Abgrund, in dem sich Menschengestalter aus alkoholischen Giften Schöpferkräfte sammeln: wie jene drei furchtbaren Ingenien der Schauspielkunst Kean, Ludwig Devrient und Mitterwurzer, die dem Trunk ergeben waren.

Der harmlose Dilettant, der vor der Rampe zittert, trinkt sich Mut. Mut ist gestärktes Bewußtsein der körperlichen Kräfte und Eigenschaften. Ihre Entfaltung ist die Kunst der mimischen Darstellung. Was der Schauspieler — nach kurzer oder langer Wanderung zur Reife — im letzten Schöpfungsakt gibt, sitzt ihm in Fleisch und Blut. Wahrhaftig, und nur in Fleisch und Blut. Und — ach! — wir wissen, daß Fleisch und Blut, belebt von berauschenden Getränken, ein erhöhtes Dasein leben, freilich nur für den Augenblick. Die Wangen färben sich, die Augen beginnen zu leuchten. Die Nerven reagieren mit lebhafterm Reiz; die Sehnen scheinen neu gestählt, die Schwere des eigenen Gewichts vermindert. Leichter fließt die Rede, voller tönt die Stimme: ein Aufleben alles dessen, was leiblich ist. Und der Schauspieler ist der Künstler seines Leibes. Seine Kunst ist die ungewöhnliche Steigerung alles dessen, was an ihm leiblich ist und zugleich künstlerisch verwendbar. Freilich ist die Kraft, durch die er seine Schätze hebt, sein Wille zur Kunst. Aber der Wille hat Grenzen — Grenzen für alle. Er endet da, wo der Leib nicht mehr das scheinen kann, was sein Herr will.

Surrogate in Mengen liefert die Technik und die Natur: Schminke färbt die Wangen, und Belladonna weitet die Augen, der Friseur liefert den Haarschmuck, und Mängel des unausgeglichenen Körpers werden gedeckt. Die trockene Kehle feuchtet Wasser, Limonade, Früchte, über die kranke Kehle sollen Säfte und Pastillen hinwegtäuschen. Die trägen Glieder können Kaffee und Tee beleben, und ein Glas feurigen Weines wirkt ein Wunder. Und dieses Gift vermag alles in einem: den ganzen Leib samt dem Klang der Stimme und dem Licht der Augen mit neuem Odem zu beleben.

Was soll man tun? Ziemt es mehr, das Laster des Genies zu verstehen? Oder ziemt es, tausende und abertausende zu bewundern, die die Gärten mit den giftigen Blüten voll von Lebenskraft wohl kennen und sie meiden, weil das Gespenst des bedrohten Lebens lauert, das die Tugend erst zum Laster wandelt? Vielleicht ziemt beides, vielleicht keines. Vielleicht genügt es, die zu preisen, die sich mit der ihnen verliehenen künstlerischen Steigerung ihres Körperlichen begnügen, und vielleicht genügt es, auch die nicht zu verachten, die voll Sichbescheiden den Taumel der künstlerischen Begeisterung verrauchen lassen, nachdem er ihnen den Weg zur Darstellung gezeigt. Aber Staunen und Bewunderung für die, deren eigener Wille hinreicht, Fleisch und Blut bis an die letzte Linie menschenmöglicher Kraft zu drängen, deren eigener Wille den Rausch der künstlerischen Empfängnis erwecken kann und wieder dämmen, wie es ihn gut dünkt. Das ist die kleine, ach so kleine Schar der Auserwählten: die Triebkraft ihrer körperlich-künstlerischen Qualitäten ist so groß, daß sie, mühelos vielleicht nicht, die Oberherrschaft selbst über den drängenden und dämmernden Verstand gewinnt. Was verschlägt es, wenn dieser oder jener seine Zuflucht zu Simulationen nimmt, die außerhalb von ihm liegen: wenn ihn die Musik vom Orchester her hinreißt, oder der gähnende Schlund des vollen Schauspielhauses; wenn er das Dämonische im Publikum wittert, oder zwei Augen auf sich geheftet fühlt. Das muß doch wohl selbst ein Dämon sein, wenn ihm alles das genügt, damit er in Ekstase gerate. So gewiß muß er es sein, daß ein Richard Wagner den mimischen Trieb den „dämonischen Hang zur Selbstentäußerung" nennen konnte. Wohl aufgemerkt: den mimischen Trieb, nicht das mimische Talent. Und darum mag derselbe Richard Wagner auch recht haben, wenn er das Schreckliche ausspricht: „Der geniale Mime findet das Bewußtsein auch im Leben nicht wieder." Die Tragödie des Genies: furchtbar wie an keinem an dem schrecklichen Ludwig Devrient, der gegen die Rückkehr des enttäuschenden Bewußtseins den dämonischen Diener Kohol zu Hilfe rief, der den Gevatter Dämon des mimischen Triebes in ihm entfesselte und taumeln ließ.

Wir wissen, daß er gelitten hat, wie nur je ein Genie.

Dr. Rudolf Blümner

# Zur Hochzeit eines Schauspielers

Nun soll ein Lied Euch zur Hochzeit erklingen,
aber kein Spruch von höfischer Wahl —
düsterer will sich der Reim verschlingen,
schärfer schneidet der Worte Stahl.
Euch das dunkle Lied zu bringen,
taugt mir keiner der Gäste beim Mahl —
aber entschreitet die Braut dem Saal,
wird sie ein Heer von Geistern umsingen.
Hundert Masken werden zumal
lebend von Wand und von Decke sich schwingen,
jede grüßt sie im Haus als Gemahl,
jede wird ihr den Brauttrunk bringen.
Immer mit ihm, der den Masken befahl,
wird sie den Narrn und den Weisen umschlingen,
blutige Helden und Heilige fahl,
Kinder so lockig und Greise so kahl —
all was die Gesten des Gatten einst singen.
Wird sie den hohen und den geringen
sich nicht vermählen in freudiger Wahl,
wird sie sich nimmer den Einen bezwingen,
ihn, dem Gestalten in schimmernden Ringen
bilden das Leben zum bunten Opal.
Lebe mit all diesen seltsamen Dingen,
Du, deren Freund sie zum Leben befahl,
hör durch die Stimmen der Sippen im Saal
fernher den Gruß jener Schatten erklingen.
Greise und Knaben, trunken und schal,
Traurige, Tolle sich tanzend verschlingen —
aber nun dröhnt aus dem schillernden Schwingen
ehern ein Schritt wegsicherer Wahl:
erzschwarz gepanzert schreiten zum Mahl
Männer — Männern den roten Pokal!
daß sie dem Gatten das Hochzeitslied singen:

Wer so wie Du gegangen
durch allen Kampf und Zwist,
wer hundertmal gefangen
und stets entsprungen ist,

wer bis zur letzten Schwelle
stieg in den Tod hinein
und wieder hoch zur Helle,
der darf nun fröhlich sein.

Das ist der Traum der Schwachen,
der nur im Düstern glänzt,
der fürchtet zu erwachen,
wenn ihn ein Lächeln kränzt —
doch wem des Spieles Schnelle
goß Glut ins Mark hinein,
der leuchtet auch durchs Helle,
der darf selbst fröhlich sein!

Wer so wie Du gefunden
des Wandels Stetigkeit
in all dem Glück der Stunden,
in all der Jahre Leid —
der ward der weise Zecher,
der ernst die Freude grüßt
und in den Taumelbecher
selbst Sühnetropfen gießt.

Den kann kein Spuk verwandeln,
den hext kein Weib zum Schwein,
der wird in allem Handeln
„Herr seiner Seele" sein.
Wer höhnisch — tief bescheiden
staunt, lacht ins große Sein,
den adelt jedes Leiden,
den macht kein Glück gemein.

Will sich der Vorhang heben
nun neu zum Aktbeginn,
betritt der Szene Leben
die große Spielerin —
nun weißt Du die Gebärde
die jedem neuen Stück
erzwingt ein sieghaft: Werde! —
Wir trinken Deinem Glück.

Julius Bab

# Rundschau

## Von Bayreuth

In dem Streit für und wider die Aufführung des Parsifal außerhalb Bayreuths wird meist übersehen, daß Bayreuth durch die Freigebung des „Bühnenweihfestspiels“ nicht an Bedeutung verlieren würde. Der Ring hätte in diesem Jahr statt zweimal fünfmal vor vollem Hause aufgeführt werden können, und es gibt viele, die des Rings, des Tristan, der Meistersinger wegen nach Bayreuth fahren und den Parsifal nur nebenbei wieder und wieder anhören. Das ist für den Ring sehr erklärlich: einmal hat man im Alltagsleben kaum die Zeit, sich vier Tage in der Woche auf ein Kunstwerk zu konzentrieren; auf der andern Seite müssen die Bühnen, die überhaupt für gute Ring-Aufführungen in Betracht kommen, auf ihr übriges Repertoire zu viel Rücksicht nehmen, um mit der nötigen Sorgfalt Ringproben abhalten zu können. Die Schwierigkeit der Wiedergabe ist aber eine so große, daß Proben einzelner Szenen, etwa des Walkürenritts, nicht hinreichen: ohne eine regelrechte Neueinstudierung würde jede Wiederholung ein Wagnis bedeuten. Und da kann man den Festspielleitern nur immer wieder für den Fleiß, für die Hingabe danken, die sie darauf verwenden, die Festspiele auf der Höhe zu erhalten. Wer alles ist allein seit der Wiederaufnahme des Rings, seit 1896 für die Interpretierung der Wagnergestalten herangebildet worden: Burgstaller und Bertram, van Rooy und Breuer, Berger und Felix von Kraus, von Bary und Knüpfer, Schmedes und Ernst Kraus, Gulbranssen und Reuß-Belce, Destinn und Fleischer-Edel! Einige von ihnen verdanken alles Bayreuth, andre wenigstens die Fähigkeit, Gestalten zu interpretieren, die ihnen bis dahin verschlossen waren. Wenn manch einer von ihnen nur eine kurze Blüte hatte, ist es Bayreuths Schuld? Sich seine Stimme zu erhalten, ist nur der Sänger selbst verpflichtet.

Wie ein Teil der Sänger die Mühe gelohnt hat, ist bekannt. Aber die Undankbarkeit hat ihr Gutes. Denn so wird immer wieder für Nachwuchs Platz; und es ist bewundernswert, wie man in jedem Jahr junge Kräfte sucht und findet. Eine gelungene Entdeckung: wie Fräulein Frieda Hempel (erste Rheintochter) mit ihrem weichen, runden Sopran macht Nieten, wie es die neuen Alberich und Hagen waren, doppelt wett. Merkwürdig, wie die Wiedergabe dieser Rollen bergab geht. Gerade über Alberich (Hill) und Hagen (Siehr) ist Wagner bei seinem Rückblick auf die Ring-Aufführungen von 1876 des Lobes voll. Über Siehr schreibt er, „er habe ihn von neuem belehrt, welch ungemeine Begabungen unter uns Deutschen anzutreffen, und wie leicht diese zu den vollendetsten Leistungen anzuleiten sind, sobald sie eben nur richtig angeleitet werden.“ Ob nun neuerdings die Anleitung gerade bei diesen Partien nicht die richtige ist, vermag ich nicht zu sagen. Jedenfalls war Friedrichs der letzte gute Alberich, Grengg der letzte ausreichende Hagen. Noch schlimmer war freilich der Fehlgriff, den man diesmal mit der Wahl des Siegmund getan hatte. Hier steht man geradezu vor einem Rätsel. Mußte man bis Kopenhagen gehen, um einen ältern Herrn mit dunkelgefärbtem Tenor aufzufinden, der selbst in dem akustisch idealen bayreuther Hause trotz größter Anstrengung kaum zu hören war? Sollte es wahr sein, daß man Sänger wie Burrian deshalb nicht heranzieht, weil der Meiste

glaubte „nur hohe und kräftige Gestalten für seine Riesen, Götter und Helden verwenden" zu dürfen? Wie dem auch sei: Der erste Akt der Walküre, der 1876 selbst die Bank der Spötter, die Kalbeck, Lindau und Genossen, hingerissen hatte, gehörte in diesem Jahr zu den wirkungslosesten Teilen der Tetralogie, da naturgemäß Sieglinde (Fleischer-Edel) unter ihrem Partner leiden mußte.

1876 hatte Albert Niemann den Meister gebeten, ihm neben den Siegmund auch noch den Siegfried anzuvertrauen. Diesmal hatte Ernst Kraus der Leitung nahegelegt, ihn vor dem Siegfried den Siegmund singen zu lassen, mit dem er schon früher in Bayreuth Glück gehabt hat. „Meine Eingenommenheit für einen gewissen dramatischen Realismus ließ mich die Störung einer Täuschung befürchten", schreibt Wagner. Später bedauerte er, Niemanns Antrag abgelehnt zu haben. Für Kraus wäre es rein physisch zu anstrengend gewesen, an drei aufeinanderfolgenden Tagen so ungeheure Partien zu bewältigen. Sein Siegfried war um so unberührter und um so strahlender in seinem Jugendglanz. Er wird, wie Bertrams Wotan, mit goldenen Lettern in den bayreuther Annalen verzeichnet bleiben. Für Kraus ist Bayreuth ein Stahlbad. Hoffentlich hält die Wirkung lange vor. Nie ist ein deutscher Sänger mit einer herrlichern Stimme begnadet gewesen! Es wäre ein Jammer, wenn Kraus nicht alles täte, sie zu erhalten und zu lernen, sie auch in akustisch weniger günstigen Räumen zum Siege zu führen. Er weiß gewiß am besten, daß alle Schmedes und Barys, alle Burgstallers und Hadwigers mehr oder weniger baritonale Tenöre sind, daß er als einziger heute in Deutschland einen wirklichen Tenortimbre hat, den auch Niemann nicht gehabt haben soll, Vogl nie gehabt hat. Wenn Herr von Bary als „der" Tristan bezeichnet wurde, so geschah das nur von solchen, die nie von Kraus seine Tristanfragmente gehört haben. Mit den Jahren wird ihm ja der Tristan dem er heute noch abweisend gegenübersteht, mehr ans Herz machen. Hoffen wir, daß wir ihn bald in Bayreuth zu hören bekommen.

Noch ein Wort über Frau Gulbranssson. Trotz zehnjähriger Tätigkeit merkt man ihrer Brünnhilde nach wie vor an, was sie Bayreuth zu danken hat. Es ist fast unbegreiflich, wie wenig ihr das Angelernte in Fleisch und Blut übergegangen ist. Auch nicht einen Augenblick hat man den Eindruck, daß sie irgendwie innerlich an den Vorgängen beteiligt ist. Bewundernswert bleibt allerdings ihre Gesangskunst. Es wäre aber doch sehr erfreulich, Naturen wie der Plaichinger, der Mildenburg, der Leffler-Burckhard als Brünnhilde zu begegnen. Je mehr Sängerinnen durch Bayreuth gegangen sind, desto zuverlässiger wird die Tradition. Die erzieherische Kraft Bayreuths sollte nicht unterschätzt werden. Solange die Erzieherin in voller Frische ihres Amtes waltet, solange ist Bayreuth gesichert. Was später wird — — — G. C

## Variété

In der „Schaubühne" darf auch das Variété seine Stelle fordern. Nun denn: In England steht es vor einer Krise, die leicht, da es sich um Prinzipienfragen handelt, auch für das Variétéwesen andrer Länder von Einfluß sein kann, ja es durch die Internationalität des Variétés schon ist. Man geht dort nämlich mit Polizeiverordnungen den gefährlichen „Nummern" zu Leibe, und insbesondre scheinen die

Frauen bedroht zu sein, denn diese haben ein grandioses Protestmeeting in London veranstaltet. Die Vorsitzende führte mit jener glänzenden Beredsamkeit, mit der überhaupt die Frauen ihre Sache zu führen verstehen, aus, wieviel gefährlicher viele andre Berufe — Dachdecker, Lotsen u. a. m. — seien, ohne daß man, begreiflicherweise, daran denke, sie abzuschaffen, und wußte auch sonst noch vieles anzuführen, was sich eigentlich bei einigem Nachdenken von selbst ergibt. Man mag über die nervenerregenden Vorführungen des Variétés denken, wie man will, aber man wird zugeben müssen, daß sie einerseits für viele Zuschauer zum Bedürfnis geworden sind, anderseits von jedem Besucher als selbstverständlich vorausgesetzt werden können, und er somit, wenn er kein Freund davon ist, nicht hineinzugehen braucht. Vor allem aber muß festgestellt werden, daß es nicht zum wenigsten derlei Darbietungen sind, die das Variété vom richtigen Theater unterscheiden. Gegenüber den ersichtlichen Bemühungen, die Vorführungen des Variétés denen der Theaterbühne zu nähern, muß es als unbedingt wünschenswert bezeichnet werden, daß die Scheidelinie aufs strengste eingehalten werde, wenn nicht dem Theater selbst, das ebenfalls schon zum Teil bedenkliche Anwandlungen zeigt, sich manche Wirkungen und Mittel des Variétés zunutze zu machen, eine ernstliche Gefahr daraus entstehen soll. Sch.

---

### Der neuste Hagemann

Hagemanns drei Bände über „Moderne Bühnenkunst" sind in erster Linie für das große Theaterpublikum bestimmt, für das sie einen gewissen Wert haben mögen. Für wen aber sein neuster Band über die „Aufgaben des modernen Theaters" (Das Theater Bd. XVII Schuster & Loeffler) bestimmt ist, ist nicht zu erraten. Es gelingt Herrn Hagemann nämlich, auf hundert Seiten auch nicht die geringste neue Anregung zu geben; manches, z. B. der Abschnitt über Berlin, ist von einer geradezu grotesken Oberflächlichkeit und Ohnmacht. Aus dem ganzen Buch verdient nur ein Stückchen hervorgehoben zu werden: „Und zwar sollten sich die Provinzbühnen nicht darauf beschränken, die erfolgreichen Neuheiten der berliner Bühnen unbesehen nachzuspielen — oft ohne zu fragen, ob diese Stücke in der Hauptstadt nur einen Kassen- oder gar nur einen Darstellungserfolg erzielten. Sie sollten nicht ein paar Verlagsfirmen auf eigene Faust und natürlich ausschließlich nach bewährten Geschäftsregeln die dramaturgischen Entscheidungen für ganz Deutschland besorgen lassen, sondern jede für sich möglichst selbständig vorgehen und eine Ehre darin suchen, unabhängig von jeder persönlichen oder finanziellen Bevormundung neuen Talenten zum Durchbruch zu verhelfen und damit gleichzeitig für ein gesundes, fortschrittlich-pulsendes Kunstleben in ihrer Stadt zu sorgen." Auch diese Sätze sagen gewiß nichts Neues. Aber der Mann, der sie schrieb, ist inzwischen Intendant in Mannheim geworden und wird sicherlich bald den Worten die Tat folgen lassen ...

G. A.

---

### Hennig und sein Publikum

Ein großer Saal in Berlin W. Nebenan — und auch hier, wenn der erste, der dramatische Gang der Abendunterhaltung vorbei sein wird — wird gescherbelt werden; auf Deutsch heißt das: getanzt. Vorläufig aber machen sich Soldaten, Mägde im Putz, kleine Commis bei angestrengtem Bier- und Cigarrenverbrauch einen andern

Fux. Rudolf Hennig ist es, dem heute ein unbekannter Dichter und, sagen wir höflich: Sch—auspieltruppendirektor, Herr C. Heuser, in Form eines vieraktigen Stückes ein Denkmal in den Herzen seiner Mitbürger setzt. Das Drama heißt: „Der Fall Hennig oder Der Roman eines Verbrechers". Der so überaus nahe liegenden Verlockung, die Jugend des Raubmörders zu skizzieren, vorzuführen, wie Rudolf Hennig auch inmitten der melodramatischsten elterlichen Umgebung frühzeitig „det erste Ding drehte", ist der Dichterdirektor Heuser aus dem Wege gegangen. Er giebt erst den fertigen Hennig, der durch eine spitz geschnittene Schnebbenperücke, käseweiße Gesichtsfarbe und scheelen Blick dem Theaterkundigen auf meilenweiten Abstand zeigt, weß Geistes Kind er ist. In stark dramatischen Gegensatz zu ihm tritt August Giernoth, Oberkellner und rathenower Gardehusar, Besitzer eines tugendsamen Gerson-Gelbsterns und des bekannten Sparkassenbuches. Fräulein Gelbstern, an deren Ahnungsvermögen gemessen selbst Cassandra das reine Waisenkind ist, bebt natürlich auch hier, als sie den Geliebten mit dem seltsamen schwarzen Mann „loszittern" sieht. Aber August besänftigt sie mit dem schönen Spruch: „Einen braven deutschen Husaren läßt der Herrgott kein Übles wiederfahren" — Josef Lauff wird neidisch sein — und geht seines Weges. Therese weint sich an dem Busen ihrer zukünftigen Schwiegermama aus, und diese haucht zwischen das Geknarre des herabfallenden Vorhanges die bangen Worte: „Wat hat denn det Meechen?"

Die nächsten Akte lassen uns Hennig auf seiner abschüssigen Bahn weiter folgen. Er erscheint als Heiratsschwindler im Boudoir einer Sängerin, „klaut" ihr, unter dem donnernden Applaus der Zuhörer, Börse, Ohrringe und Uhr, wird ertappt, rettet sich auf dem Wege durchs Fenster. Auf nach Stettin! heißt die Parole. Dort bewegt er sich, wie es einem Volkshelden zukommt, in Sprache und Kleidung erheblich populärer, bis die Vorsehung ihm das Bein stellt. Der Dialog wechselt zwischen dem Idiom des urkomischen Bendix, einem noch komischern Hintertreppendeutsch — „er blickte mich mit seinen, fast möchte ich sagen, durchdringenden Augen an", erzählt die Sängerin — und dem wortgetreuen Abklatsch der im Laufe der Begebenheiten veröffentlichten Zeitungs-Notizen und Stenogramme. Als man sich im letzten Akt, um $10^1/_4$ Uhr abends, eben anschickte, auch die potsdamer Schwurgerichtsverhandlung mit Reden und Gegenreden wörtlich zu kopieren (die Sache hatte seiner Zeit in Potsdam vierzehn Stunden gedauert), tat ich wie Hennig, stieß zwei Billeteure, die mich halten wollten, zurück und enteilte. Gottlob hat man mich noch nicht wieder fassen können.

Einem die Ehre: nämlich dem Darsteller des Hennig, der ganz bescheiden pointierte und jeder Beifallsbezeugung mit Geberden begegnete, die zum Teil aus verlegenem Zucken der Schultern, zum Teil aus einem Krauen der Kopfhaut bestanden. Das heißt, ins geliebte Deutsch übertragen: „Aber denken Sie deshalb, bitte, nicht schlecht von mir!" Das soll ihm werden. Zögernder aber darf man dem Saalwirt mildernde Umstände zuerkennen, der in einer Ansprache seinem Publikum häufige Wiederholungen solcher Vorführungen verhieß; ab Oktober sogar regelmäßig fünf Mal wöchentlich. „Ich verspreche Ihnen zufriedene Abende", sagte er jovial. Er wird seine Drohung wahr machen. W. T.

## Vorsaison

Zwischen zwei Eisenbahnfahrten fallen zwei Premieren. Man ist mit der Erinnerung noch in der Fränkischen Schweiz und mit der Sehnsucht schon wieder an, auf und in der See und soll zwischendurch ausessen, was schlaue Theaterdirektoren vier Wochen später ihren Saisongästen nicht mehr einbrocken würden. Aber wer kühlblütig genug ist, sich bei dreißig Grad im Schatten ins Theater zu setzen, kann deswegen doch einen empfindlichen Magen haben und sich gegen die Aufnahme eines zähen Beefsteaks mit beizender Paprikasauce wehren. London ist schön, und Budapest ist schön, aber sie liegen mehrere Meilen auseinander, und es ist ein qualvoller Anblick, wenn John Bull sich den Arm ausreckt, um Mikosch den Kranz von der Stirn zu reißen; wenn ein biederer britischer Bühnenhandwerker, dessen Domäne bisher die durch keine Unanständigkeit gemilderte Langeweile war, zur Abwechslung und Entschädigung gleich hundsgemein wird und dabei doch so langweilig bleibt wie zuvor. Zur Strafe wird Name und Tatort genannt: der Mann heißt A. W. Pinero, und das Trianon-Theater gab — mit Engländern, die in Hemdsärmeln ein Zimmer voller Damen betreten — seine „Frau ohne Lächeln". Darin hört drei endlose Akte lang eine Puppe an der Zimmerdecke nicht auf, jede Bewegung anzuzeigen, die auf dem Sofa des darübergelegenen Zimmers gemacht wird . . . .

Gegen Herrn Pinero ist Herr Louis Artus beinahe ein richtiger Dichter. Er versucht wenigstens so etwas wie Charakteristik. Don Juan muß nicht immer düster, grausam und satanisch, er kann auch vergnügt, aufrichtig und gewissermaßen unschuldig sein. Der kleine Claude Latournelle hält sich doch nur strikt an den fast befehlenden Satz jenes Weltweisen, der da gesagt hat: Celui qui n'aime pas toutes les femmes, n'est pas digne d'en aimer une. Claude will einfach würdig sein und macht keinen Unterschied zwischen Alt und Jung, Schön und Wenigerschön, Hoch und Niedrig. Coeur de moineau. Er ist kein Raubvogel, der sich auf sein Opfer stürzt, sondern ein flinker Spatz, der zwitschernd herumhüpft und anpickt, was er findet. Und sie lassen sich so gern finden und anpicken. Der kleine Claude sieht ihnen in die Augen, und sie sinken ihm in die Arme; er betrügt sie, und sie verzeihen ihm; er verläßt sie, und sie kehren zu ihm zurück. Das geht ein, zwei, drei, vier Akte, und es ist sehr freundlich von dem Autor, daß er sich damit begnügt. Wenn es nur drei Akte wären, und man manches bloß zu ahnen brauchte, was einem deutlich und überdeutlich vorgeführt wird, so wäre es reizend. Es ist auch in vier Akten reizend, wenn man es an einem Maitage in Paris sieht, auf der kleinen Bühne des Théâtre de l' Athénée, links von der Oper, von acht eben so schönen wie eleganten Schauspielerinnen und in dem Wirbelwindtempo, das keine Besinnung und keine Ungeduld aufkommen läßt. In Berlin heißt das Stück „Spatzenliebe" und wird auf dem Hof des Hauses Friedrichstraße 236 gespielt. Man ist nicht neugierig, wie sehr es sich verändert hat, fährt auf den Stettiner Bahnhof und bittet, bis zum dreißigsten August alle eiligen Sendungen nach Bansin, Seeschloß, richten zu wollen.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Uhlenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
30. August 1906
II. Jahrgang Nummer 35

# Das Puppenspiel

Das Puppenspiel scheint einer Renaissance entgegenzugehen. Der münchner Schriftsteller Paul Brann wird uns auf der nürnberger Jubiläumsausstellung seine „Marionettenspiele münchner Künstler" vorführen, dann will er nach Berlin übersiedeln und dort in einem von Ignatius Taschner eingerichteten „Hans-Sachs-Theater" seine Kunst zeigen. Aber er wird in Berlin eine scharfe Konkurrenz antreffen. Denn der Direktor Barnowsky will ebenfalls einen Versuch mit Puppenspielen machen. Inzwischen ruht man auch in München nicht. In dem zierlichen Marionettentheater, das der Stadt gehört, und das der alte Franz Schmid seit vielen Jahren dirigiert, gibt es gleichfalls literarische Marionettenspiele: Simrocks „Faust" und den Ur-Don-Juan, wie man ihn in Engels Sammlung alter deutscher Puppenspiele findet, dazu „Musteraufführungen" der schönsten und lustigsten Märchenkomödien des Grafen von Pocci, den Karl Schloß nächstens auch für die berühmten „weitern Kreise des literarischen Publikums" durch die Neuausgabe seines „lustigen Komödienbüchleins" wieder erwecken will.

Was mag der Grund sein, der plötzlich zu dieser späten Wertschätzung des Puppenspiels führt? Klingen vielleicht in der Literatur unsrer Zeit Saiten, die denen des Puppenspiels verwandt sind? Oder hat der zuverlässige Geschmack einiger Literaten den ästhetischen Wert des Puppenspiels, das durch sein ehrwürdiges Alter, seine glänzende Geschichte uns teuer sein sollte, zur guten Stunde erkannt?

Wir wollen einmal zusehen.

Puppenspiel? Der Zauber der frohen Jugend liegt über dem Wort. Wer von uns hat nicht schon als Kind vor dem buntbemalten Kasten gestanden und hat da droben den Hanswurst mit Tod und Teufel sich streiten sehen, wer hat nicht schon in einem Marionetten-

theater gesessen, wo, an den fünf Drähten geführt, Ritter, Prinzessinnen, Zauberer und Narren, Hirten, Schäferinnen und Feldherren über die kleine Bühne stelzten? Und als wir älter wurden, da freuten wir uns, wann und wo nur immer uns auf unsern Streifzügen durch die Literatur eine Erinnerung, ein Anklang an das Puppenspiel begegnete: bei Goethe, der uns in seinem „Wilhelm Meister" die tragikomische Geschichte einer Puppenaufführung des blutrünstigen Stücks „David erschlägt den Goliath" erzählt, der später selbst, angeregt durch eine Puppenkomödie vom „Faust", die er auf der frankfurter Messe anno 1773 sah, das größte Stück der Puppenbühne, den „Faust" schrieb, bei der Bettina, die in ihren Briefen an die Günderode eines Puppenspiels, das Clemens Brentano über alles gefiel, Erwähnung tut; bei Storm und bei Bogumil Goltz, der in seinen Jugendtagen im Dorfkrug die Aufführung des Puppenspiels vom „Verlorenen Prinzen" mit starkem, nachhaltigem Eindruck erlebte. Ja, unsre Erinnerung reicht noch weiter zurück: bis zu der Geschichte vom Don Quichotte reicht sie, der dem spanischen Puppenspieler zornig seine bretterne Welt zerschlägt, weil er die Tugend in dem Spiel nicht triumphieren sieht.

Vielleicht gibt uns diese Episode des Don Quichotte den erwünschten Anknüpfungspunkt, um von dem eigenen Stil des Puppenspiels zu reden. „‚Nimmer werde ich zugeben', schrie der edle Junker, ‚daß vor meinen Augen der Held und tapfere Liebhaber Don Gaiferos verfolgt werde', und damit schlug er auf die Puppen-Mauren los, als wären es echte, wahre Menschen von Fleisch und Blut, er zertrümmerte zugleich täppisch die Bühne und ruhte nicht eher, als bis alles kurz und klein geschlagen war: Sancho Pansa hatte seinen Herrn nie zorniger und wütender gewesen."

Liegt in dieser Geschichte, selbst wenn ein so ausschweifender Phantast wie Don Quichotte ihr Held ist, nicht ein stiller Triumph des Puppenspiels, eine Erklärung seines Stils und seiner lebendigen Wirkung verborgen? Ist das nicht ein Beweis für die starke Illusionsmöglichkeit, die so ein Spiel mit Holzpuppen auf das naive oder auf das schwärmerische Gemüt auszuüben vermag? Aber sehen wir einmal davon ab, nehmen wir den Standpunkt jener ein, bei denen trotz aller zuneiglicher Herzlichkeit ein scharfbegrenztes Distanzgefühl zwischen der kleinen Bühne dort oben und ihrem vom Hirn aus regierten Herzen bleibt. Ist diese Distanz zwischen Zuschauer und Puppe nicht vielleicht sogar etwas Erwünschtes? Läßt nicht gerade sie uns die Absichten des Dichters restlos auskosten? Wir wissen, wie das bei der Bühne, beim Theater ist. Da droben steht ein Schauspieler, eine Schauspielerin. Ich frage: welcher Darsteller kann sein eigenes Temperament, seine eigene Natur so unterdrücken, daß nicht doch ein Fünkchen, ein Stäubchen seiner Persönlichkeit in die Gestalt, die er ver-

körpert, hinübergeht und damit die Intentionen des Dichters trübt? Und ich frage wieder: welcher von denen, die dort drunten im Parkett oder in den Logen sitzen, ist voraussetzungslos genug, Person und Rolle des Darstellenden zu trennen? Bin ich unbefangen, wenn diese Schauspielerin meine Geliebte ist, oder wenn hinter mir Theaterklatschbasen von den Geheimnissen einer Schauspieler-Garderobe tuscheln, oder wenn ich von den Liebesaffären des jugendlichen Helden oder ersten Liebhabers weiß? Ist der Schauspieler unbefangen, der die liebebegehrenden Augen von Frauen und Mädchen auf sich gerichtet weiß, dem nicht unbekannt ist, daß Widersacher, Neider, Kollegen, Kritiker, Theaterdirektoren jede Geste, jede Gebärde, jede Nuance seines Spiels verfolgen? Ach, alles dieses Menschliche, Allzumenschliche kennt die Puppe nicht. Sie hat kein Bewußtsein, darin liegt die reine Wirkung ihrer Kunst. Es hängt ihr nichts Menschliches an, keine Skandalgeschichte und kein Heldentum. Sie folgt der Direktion dessen, der sie führt, der für unser Auge unsichtbar, für unsre Anteilnahme und unser ästhetisches Empfinden — rein naiv zugesehen — also nicht vorhanden ist. Sonst giebt es für sie nur physikalische Gesetze.

*

Den Einwand, der oft gemacht wird: Es kann nie ein wahrer künstlerischer Eindruck entstehen, denn die kleine Puppe, der Größe und Bewegung des Lebens fehlt, stört die künstlerische Illusion, lasse ich nicht gelten. Ich will nicht noch einmal auf die Don-Quichotte-Episode hinweisen und nicht darauf, daß auch bei dem lebenden Spiel vieles die künstlerische Illusion beeinträchtigen kann. Vielmehr will ich einen Vergleich aus der bildenden Kunst holen. Es ist also jedes Bild eine Störung der künstlerischen Illusion, das nicht einen Menschen in seiner Normalfigur, einen Baum, einen Berg, ein Haus, ein Tier in seiner natürlichen Größe wiedergiebt? Daß es lächerlich ist, so etwas zu behaupten, sieht man ohne weiteres ein. Man soll aber auch einsehen, daß der gegen die unterlebensgroßen Puppen gemachte Einwand der Desillusionierung hinfällig ist.

Zudem erscheint mir eins wichtig. Das Repertoire des Puppenspiels, soweit ich es kenne, hat das charakteristische Merkmal, daß es vom Realen und Naturalistischen weg ins Phantastische und Mystische strebt. Die Gestalten der Puppenbühne haben nicht selten etwas Entmaterialisiertes, Wunderbares. Sie sind samt und sonders Zauberer, die fliegen können. Die kleine Bühne ist das Reich der unbeschränkten Möglichkeiten: hier hat die überraschendste moderne Bühnenkonstruktionskunst schon jahrhundertelang ihre Vorgängerin. „Ich habe sechzigtausend nagelneue Sachen in meinem Kasten" sagte der Puppenspieler von Don Quichotte. Wundert es uns da, wenn Maeterlinck, wenn Hof-

mannsthal und andre aus dem Kreis der Neuromantiker es als ihren sehnlichsten Wunsch bezeichnen, ihre Spiele mit Puppen aufgeführt zu sehen? Maeterlinck nennt ja manche seiner dramatischen Gedichte kurzweg „Puppenspiele". Und es mag in der Tat für die neuromantische Dichterschule einen besondern Reiz haben, sich ihre Dramen mit Puppen vorgeführt zu denken. Die wenigen, eindringlichen Bewegungen der Figürchen, ihr märchenhaftes Hingleiten über den Boden, der steife Ernst ihrer unbeweglichen Gesichter, die unbegrenzte Verwandlungsmöglichkeit der Puppenbühne — sie passen zum Stil der neuromantischen Dichtung, und vielleicht darf man in dieser Tatsache einen der Gründe sehen, warum man sich neuerdings dem Puppenspiel wieder mit inniger Liebe zuwendet.

Was übrigens die Starrheit der Puppenmimen anlangt, so bietet sich hier Veranlassung, an die Maske des griechischen Schauspielers zu denken. Auch hier sollte, wie bei der Puppe, von vornherein das von Schmerz durchfurchte, von Würde verklärte oder durch unbändige Heiterkeit zur Grimasse verzogene Larvengesicht die Bedeutung und den Charakter der Person andeuten.

*

Die Puppenspiele sind nicht etwa erst, wie ich jüngst sagen hörte, in der Zeit des graziösen, theaterfreundlichen Rokoko aufgekommen. Magnin, der Historiker der Marionette, erzählt, daß bereits im alten China Puppenspiele beliebt und bekannt waren. Auch im Athen der klassischen Zeit kannte man das Spiel mit Puppen. Aristoteles erzählt davon: Die Stätte der Puppenspiele war das Theater des Bacchus; dort führte man Satyrspiele auf mit Marionetten, die den Kopf drehen, die Augen bewegen und mit den Händen gestikulieren konnten. Im kaiserlichen Rom und in der christlichen Urzeit blieb der Kultus des Puppenspiels so gut erhalten wie durch das ganze Mittelalter. Es gibt eine lustige Miniature in einem köstlich illustrierten Kodex der Hohenstaufenzeit, auf der man eine vornehme Dame und einen höfischen Herrn an Schnürlein rittermäßig aufgeputzte Marionetten führen sieht. Besonders aber war das Italien der Renaissance das Paradies der Puppen: Lionardo de Vinci, der Vielgewandte, Allseitige, war ein feiner Konstrukteur überaus beweglicher Figürchen. „Buratini" oder „fantoccini" werden die Puppen dort genannt. In den Spielen findet man namentlich die populären Typen der Stegreif-Komödie, der Commedia dell' arte, wieder: der bald steife, bald geschwätzige, stets übertölpelte Dottore, der bramarbasierende Scaramuzza und der lustige, hanswurstige Bediente Arlecchino, der dem populären „Kasperl" des österreichischen und südbayrischen Puppenspiels entspricht. Ludwig der Vierzehnte machte das Marionettenspiel hoffähig: oft durfte der ältere Brioché seine Komödien vor ihm aufführen; ein Jüngerer dieser Puppenspielerfamilie trug die Tradition ins Rokoko

hinüber. Berühmt war auch das Puppentheater in Esterhazy: kein Geringerer als Joseph Haydn wirkte dort als Direktor. Er komponierte die Musik zu den Komödien; eine davon, Philemon und Baucis, wurde der Kaiserin Marie Theresia bei ihrem Besuch in Esterhazy vorgeführt.

Heute hat das Fantoccini-Spiel besonders in Italien eine gute Stätte; so trifft man in Mantua ganz köstliche Puppenkomödien an. Die modernen Italiener haben übrigens das Spiel weitergebildet: sie lassen in ihre mit dem wilden Feuer und der saftigen Lebhaftigkeit des Südländers vorgetragenen Puppenkomödien, in denen Donner, Blitz und Höllenzauber eine Hauptrolle spielen, gerne politisch-satirische Anspielungen einfließen; es gibt aktuelle Streiflichter und zuweilen recht kräftige Seitenhiebe. In ihrem Roman „Die Verteidigung Roms" erzählt Ricarda Huch anschaulich die Aufführung eines solchen politischen Marionettenspiels, in dem der Papst, Kardinal Antonelli, Napoleon, der König von Neapel (als Hanswurst) und Garibaldi auftraten. Auch in München hat man einmal versucht, das politisch-satirische Puppenspiel, gleichsam als Gegenstück zu der pariser Revue, einzuführen. Das war in den Tagen der seligen „Elf Scharfrichter". Willibaldus Rost hatte ein lustiges Stücklein „Die feine Familie" — gemeint war das „europäische Konzert" — geschrieben, Waldemar Hecker hatte dazu die originellen Figuren geschnitzt. Doch blieb es bei dem einen Versuch.

*

Was das Repertoire der Puppenbühne anlangt, so umfaßt es die große und die kleine Welt. Das Mittelalter brachte seine Mysterien heiliger Natur, die deutsche Renaissance liebte die antiken Stoffe, die robustere Zeit des siebzehnten Jahrhunderts hielt sich an Gargantua und Pantagruel, an Faust und Don Juan. Später kamen, in Deutschland wenigstens, besonders die Stoffe aus dem Umkreis der sogenannten „Deutschen Volksbücher" und Märchenmotive auf die Puppenbühne. Ihnen hat die letzte Form der erfolgreiche Dichter zahlreicher Marionettenspiele, Franz Graf von Pocci, gegeben.

Im allgemeinen, so kann man wohl sagen, überwog beim alten Puppenspiel das ernste Genre, denn eine Marionette war damals durchaus keine Kindersache. Bogumil Goltz hat es richtig und geschmackvoll erkannt, daß auf der Puppenbühne unbedingt Scherz und Ernst sich paaren müssen. Er sagt: „Was mich betraf, so gefiel mir eins wie das andre gleich sehr; die ernsthafte Geschichte vom verlorenen Prinzen doch aber besser als die Witze von Hanswurst, der sich immer auf die Letzt mit Tod und Teufel herumprügelte und Sieger blieb, wie sich von selbst versteht, da die Narrheit der Sieg der Welt ist von Anbeginn! Aber die Figuren und Bewegungen von Tod, Teufel und Hanswurst lösten mich

durch ihr groteskes Aussehen und ihre Gelenkigkeit in Staunen auf, und so hatte ich meine volle Genugtuung im idealen wie im realen Teil."

*

Hat das Puppenspiel, so will ich zuletzt fragen, eine Zukunft, hat es Entwicklungsmöglichkeiten? Mir will es wohl so scheinen. Zunächst stofflich: nicht allein Maeterlinck und Hofmannsthal müßte man auf dieser Bühne zu spielen versuchen; auch einzelnes von Hans Sachs, die iberischen Dichter Calderon und Lope de Vega, die Komödien des Bibiena und Machiavelli, selbst Goethes Faust-Drama müssen auf die Puppenbühne. Und vielleicht würde auch manches von Shakespeare, ich denke z. B. an den „Sommernachtstraum", auf der Puppenbühne eine wahrhaft ideale Aufführung finden können. Bühnentechnisch ist hier ja das Reich der unbeschränkten Möglichkeiten und Fuchsens Utopie von der „Schaubühne der Zukunft" könnte hier vielleicht am ehesten einer Verwirklichung nahe gebracht werden. Was aber den darstellerischen Teil anlangt, namentlich das Sprechen hinter der Bühne, so dürfte, selbst wenn hervorragende Schauspieler mit bedeutender rhetorischer Begabung gewonnen würden, dies nie ein allzu stark betontes Moment werden. Die Hauptsache bleibt die unbeseelte Puppe dort oben, ihre Ästhetik, begründet in ihrer ureigenen Erscheinung, und es ist im Grunde gleichgültig, ob Matkowsky dort hinter dem bunten Vorhang den Faust spricht oder Kainz den Don Juan und Frank Wedekind den Hanswurst .... Dr. Georg Jacob Wolf

---

# Träume

Nicht satt am Leide, das mich kränkt,
Erdicht ich mir unwirkliches Geschick.
Ich geh, in bösen Traum versenkt,
Und töte träumend mir mein liebstes Glück.

Den Mund, der mich in Nächten küßt,
Laß ich verwelken unterm Todeskuß.
Ich grab in Erde, was mir teuer ist,
Und rufe auf, was mich verwunden muß.

All was mich liebt, dem träum ich eine Bahre.
All was mich quält, dem träum ich goldne Zeit.
Träumend bewein ich, was ich wach bewahre.
Sei gut, mein Leben! Traum, du gib mir Leid!

Wilhelm Michel

# Vom Zweck im Stil der Schaubühne

## Zwischenaktsnotizen

Warum ein Theater? — Seien wir, unter uns, ganz offen: Wir gehen in das Theater, um uns gesellig zu erfreuen, zu erheben, zu entzücken, zu berauschen, oder uns doch wenigstens gesellig gut zu unterhalten, auch auf die Gefahr hin, daß die Mittel dieser Unterhaltung etwas vom Grausen der Geister-Beschwörungen, etwas von der Augenweide der Richtplätze und der Scheiterhaufen an sich hätten, die einst unsern Ahnen solch erlesenes Vergnügen bereiteten. Sei es, wie es sei: Wir wollen uns gesellig erregen; wir sind unter allen Umständen empört, wenn wir uns gelangweilt haben, und es kann uns nur zu Verwünschungen reizen, wenn man uns dann vorhält, wie der Verfasser des Stücks doch sehr ernste Fragen ernsthaftest erörtert habe, daß man angeregt worden sei, zum Heil der Menschheit mitempfindend mitzuwirken, daß man uns in Abgründe der Seele hinabgeleuchtet, die sich noch keinem jemals aufgetan, daß man uns „das Weib" enthüllt, und was der gleichen „Probleme" mehr sind! Als ob wir alle mißvergnügte Bohémiens wären oder Schulmeister oder „unverstandene Frauen" oder „ewige Jünglinge" mit ewigem Auflehnungs- und Weltbeglückungsdünkel! Hat in Deutschland noch kein Theaterdirektor gemerkt, daß es schon wieder schlichte Menschen gibt mit sachlichem Geschmack?

*

Neulich ging ich des Abends an einem Theater vorbei: Einer meiner Freunde eilte hastig die monumentale Freitreppe herab. Es mochte zwischen dem zweiten und dritten Akt sein: wir alle laufen heute aus dem Theater vor dem letzten Akt; denn im Grunde haben wir immer schon vom ersten genug. Auch mein Freund war sehr ungehalten, denn er war ein Mann von Geschmack. Er rief: Ich wollte mich vergnügen, ich gestehe es, und ich hoffte, ich würde es im Theater geistreicher tun können als im Cirkus, in mannigfaltigerer Gesellschaft als im Klub, mit mehr Empfindung als auf dem Ball und mit mehr Weisheit und Geschmack als überall da, wo alle fortgesetzt reden — und ich auch. Nun aber — mein Herr begreifen, würdigen, ehren Sie mein Entsetzen, meine Erbitterung, mein Unglück! — man hat mich gefoltert, und ich mußte die Miene vollkommenen Entzückens dazu aufsetzen, denn der Autor des Stücks war einer unsrer berühmtesten Literaten. Man hat mich in eine gemeine Gesellschaft gebracht, man hat mich gezwungen, immerzu das würdelose Benehmen gefühlvoller Schwächlinge zu sehen und immerfort auf die nachlässige Redeweise schlecht erzogener Menschen zu lauschen, ja man hat es mir nicht erspart, die ekelerregenden Ausdünstungen des bourgeoisem Pöbels stundenlang einzuatmen; man hat mich überredet, Partei zu ergreifen für Krankes, Hinfälliges, Niederdrückendes, und ich fühlte mich

selbst krank, hinfällig und niedergedrückt. Ich bebte vor Abscheu, allein ich zeigte das Antlitz eines liebevollen Freundes der Menschheit, eines nachdenklichen Arztes, eines fortschrittlichen Soziologen, kurz eines Mannes, der sehr wohl weiß, welches gegenwärtig die Literaturmode in der Hauptstadt sei. Aber gestehen Sie selbst: wenn ich mich an den Anblick der plebejischen Laster hätte gewöhnen wollen, wäre ich dann nicht besser in ein verrufenes Haus gegangen? Hätte ich in einer Fabrik, in einem Spital, in einem Gefängnis, in einem Irrenhause nicht viel mehr Gelegenheit gehabt, meine sozialen Instinkte und meine Beobachtungsgabe zu schärfen? Ich soll zerknirscht und wieder erbaut werden, ich soll erkennen, bereuen, büßen? Gut, gut! Aber dann gehe ich in die Kirche. Ich soll die Schönheit des Alltags, die Tragik des Durchschnittsmenschen empfinden, ich soll die Größe des Alls bewundern, auch noch im Ganz-Gemeinen, Allzu-Alltäglichen, Ganz-Gewöhnlichen? Vortrefflich! Aber dann bleibe ich zu Hause. Ich kann Ihnen nicht verschweigen — obzwar ich befürchten muß, daß Sie mich für einen den Fortschritten des Zeitalters abgeneigten Boeotier halten: so oft ich mich entschließe, das Theater zu besuchen, möchte ich dort allem andern eher begegnen als dem Gewöhnlichen. Ich will nicht, daß man mich schone; ich will nicht, daß man aus Gründen der bürgerlichen Schicklichkeit irgend etwas ausschließe von der Bühne: nein, ich will ergriffen werden, ich will es! Doch wenn mich das Edle und Schöne ergreifen soll, dann zeige man es mir in einer Vollkommenheit, und sei es eine ruchlose, eine teuflische Vollkommenheit; und wenn mich das Gemeine und Häßliche ergreifen soll, dann zeige man auch dies in einer rücksichtslosen Vollkommenheit des Häßlichen und des Gemeinen, denn dann ist es mir wieder göttlich. Jedoch ich finde nur allzu oft und fand es auch heute: die Stücke jener neuern Autoren, die uns seither angepriesen wurden, geben uns das Außerordentliche ebenso gewöhnlich wie das Gewöhnliche selbst. — Und dazu hatte ich mich gut gekleidet — ja, das hatte ich getan, weil ich glaubte, in einem schönen Ganzen nicht geschmacklos erscheinen zu dürfen — dazu waren alle diese reizenden Damen ringsum in gewählter Toilette erschienen, dazu ein vergoldetes Haus, flammend von ungezählten Lichtern, dazu ein Palast, prunkend von Marmor und Erz und geziert mit Mosaiken und Symbolen der Schönheit, der Kraft, des Stolzes und der Lust! Welche Ungereimtheit! Bin ich deshalb ein Mann von verfeinertem Geschmack und vertiefter Bildung, habe ich mich deshalb ernsten Strebens entfernt von der gewöhnlichen Menge, die an albernen Schwänken und banalen Effekten Gefallen findet, damit ich mir nun nichts andres mehr erschauen soll als Ekel, Ärger und Langeweile? Nicht doch! Ich werde mich in Zukunft zu denen halten, welche das Theater meiden wie einen schlechten Ort."

*

Zugestanden auch, daß eine solche Auffassung des Theaters nicht sonderlich tiefsinnig wäre, so vermag ich doch nicht abzusehen, was es schaden könnte, wenn wir bei Erneuerung der Debatte über diese Streitfrage von den Forderungen und Bedürfnissen des Lebens und der Lebendigen ausgingen. Ja, es erscheint sogar höchst zeitgemäß, diesen Standpunkt einzunehmen, denn unsre jungen Bau-Künstler, welche sich entschlossen dazu bekennen, fanden bedingungslos den Beifall aller Verständigen, sie erfreuen sich gegenwärtig sogar aller Zärtlichkeiten, welche die launenhafte Königin Mode zu spenden vermag. Trotzdem — denn es ist ein Einwand gegen eine Sache, wenn sie zeitgemäß ist in einer Zeit, die den pöbelhaften Instinkten Zugeständnisse einräumt — trotzdem sei es gewagt, auch in Dingen des Theaters den Forderungen des Lebens zu ihrem Recht zu verhelfen; und wir können uns hierbei der Vermutung nicht erwehren, daß es vielleicht nur auf die Art ankomme, wie diesen entsprochen werde, um aus ihnen, gerade aus ihnen, die Gesetze des Adels, des Stils und der Schönheit zu empfangen.

*

Es gibt einen seltsamen Rausch, der uns überkommt, wenn wir uns als Menge, als einheitlich bewegte Menge fühlen. Mag es den Untersuchungen der Gelehrten überlassen bleiben, festzustellen, aus welchen Vorgängen unsrer urzeitlichen Vor-Vergangenheit uns der Hang zu diesem Rausch vererbt wurde, ob er halbtierischen Orgien oder halbgöttlichen Kulten entsprang: das ist sicher, daß uns ein Schauer durchschüttelt, sobald wir uns mit andern, ungezählten andern in einer Leidenschaft als ungeheure Einheit, als Masse empfinden. Welch ehrwürdige, uralte Zaubergewalten sind es, die dort das Bauernvolk im Taumel des Kirmeß berücken, da den zu Hunderttausenden sich rottenden Pöbel der Städte zu blutigen Aufständen entflammen, welche auch den herzlosen Feigling im Massentritt der Bataillone zu Heldentaten hinreißen? Weil wir nun aber in modernen Verhältnissen nur selten Gelegenheit haben, uns an prunkvollen Aufzügen zu beteiligen oder im Tumult zügelloser Feste einherzustürmen oder, den Knüttel in der Faust, anzutoben gegen die Schranken einer ungerechten Macht, so suchen wir umso gieriger neue Formen, teils bürgerlichere, teils auch feinere, vergeistigte, in denen wir den alten starken Zauber kosten könnten. Wir versammeln uns in prunkvollen Häusern, wir kleiden uns festlich, wir schauen und lassen uns beschauen, wir fluten durch wimmelnde Hallen und weiden unsre Sinne an Menge, Mannigfaltigkeit, Pracht, Lärm, Laune, Licht, an schweifenden Wohlgerüchen und anderm erhitzenden Gedränge der Leiber. Das ist es, was wir erstlich wollen, auch heute noch, wo dieses wie jegliches Begehren bei den meisten jene Formen bürgerlicher Zähmung und Verkümmerung angenommen hat, die uns am Ende noch die süßesten, eingefleischtesten Triebe verhaßt machen werden. — Ein Zweites ist, daß die Kunst hinzutritt.

Wenn sie aber hinzutreten und dem Zweck gemäß, also stilistisch, also „Kunst“ sein soll, so kann sie — das ist doch deutlich — nichts andres sein, als eben eine irgendwie geordnete, gesteigerte Befriedigung jener orgiastischen Begierde der Menge. An einer Stelle steht also eben diese versammelte Menge selbst, die Absicht, die Stimmung und die Form, in welcher sie erscheint, das Haus, das sie umfängt, gliedert, gruppiert, ihr aus sich selbst ein Schaustück zubereitend. „Spectatum veniunt, veniunt spectentur et ipsae; Et tacito pectore multa movent“, so ähnlich sagt Ovid von den Römerinnen. Doch warum zaudern wir zu bekennen, daß wir kommen, um zu sehen, daß wir selbst gesehen sein wollen und in schweigender Brust viel, ach so viel bewegen, ein Sehnen, Ahnen, Hoffen, Verlangen, das nur der Zauber der orgiastischen, gleichgestimmten Masse befriedigen kann, und dessen Erfüllung wir als Einzelne nie und nimmer erleben dürften? Wir wollen uns nicht anfechten lassen von jenen Stoikern der Kunst, die uns mit fanatischen Bußpredigten hinaustreiben möchten aus dem holden Diesseits des Lebens, damit wir einzig noch dem Jenseits der rein vom Leben und seinen Freuden losgelösten Kunstwerken dahin gegeben seien. O diese Puritaner der Kunst, diese Schalen, diese Wagnerianer, diese zeternden Kunst-Zeloten, welche so grimmig wider das Leben und seine Forderungen eifern, weil sie eine Kunst treiben oder befürworten, die nicht notwendig aus dem Leben entsprang, von der sie darum befürchten müssen, daß sie vor dem Leben und seinen Forderungen nicht stand halte! Darum lehrten sie zuletzt noch unsern feinsten Geistern das Evangelium von der Weltflucht des „Aestheten“ und darum ordneten sie das Leben unter die Dogmatik artistischer Sekten, unter die Willkür der Literatur und der fachmännischen Kunstübung, unter die Werkgerechtigkeit der professionellen, konfessionellen Kenner und Enthusiasten: darum allein. Man hat in Gefängnissen Kirchen eingerichtet dergestalt, daß jeder Sträfling einzeln in seinem Verschlage hockt und nichts andres sehen kann, als den Prediger. So wollen auch unsre Literatur-Fachleute und musikalischen Puritaner das Theater in ein pädagogisches Kunst-Zuchthaus umwandeln, das sich im Prinzip vielleicht nur noch dadurch von jenen Gefängnis-Kirchen unterscheiden würde, daß seine Insassen sich doch wohl meistens im Vollbesitz bürgerlicher Ehrenrechte befänden. Will man da diejenigen noch verdammen, welche von derlei Reformation und Kunst-Kirchenzucht nichts wissen wollen, auch auf die Gefahr hin, im Theater gelegentlich ein wenig Unzucht mit in den Kauf nehmen zu müssen? In der Tat: jene Forderungen der neuzeitlichen Literaten und Musiker „von Fach“ sind uns ganz unleidlich; mehr noch: sie sind falsch.

*

(Schluß folgt)

Georg Fuchs

# Friederike Goßmann

Noch kein Jahr ist es her, daß ich an dieser Stelle ein Bild von dem zu geben versuchte, was Luise Neumann dem wiener Burgtheater in großer Zeit gewesen ist. Und wiederum kommt eine neue Trauerkunde aus Österreich: Friederike Goßmann, die einst das künstlerische Erbe der Neumann angetreten hatte, aber gleich ihr verhältnismäßig früh von der Bühne Abschied nahm, um dem Grafen Prokesch-Osten die Hand zu reichen (wie jene dem Grafen Schönfeld gefolgt war), hat nach langer, schwerer Krankheit in ihrem schönen Heim am Traunsee die Augen für immer geschlossen.

Für den flüchtigen Blick hat sich nicht nur das äußere Schicksal der beiden überraschend ähnlich gestaltet: auch ihre Art und Kunst hat zunächst etwas Wesensverwandtes. Und doch, wie verschieden waren sie als Menschen und Künstler! Luise Neumann, die Tochter der unvergessenen Amalie Haizinger, ein rechtes Theaterkind, gleichsam in Bühnenluft und Lust groß geworden, und die doch niemals, so feierlich ernst sie ihren Beruf nahm und so gewissenhaft-peinlich sie sich dem Kleinsten und Äußerlichsten in ihrer Kunst hingab, jenen primitiven Instinkt für die Bühne, ihre letzten Gesetze und Möglichkeiten besessen hat, wie er Friederike Goßmann, die dem pedantisch-bürgerlichen Milieu eines Gymnasialprofessorhauses entstammte, eigen war.

Eine Schülerin der Konstanze Dahn, der Mutter des Dichters, betrat sie, eben fünfzehn Jahre geworden, am 27. Juni 1853 zum ersten Mal in München die Bühne und erregte als frühreifes, viel versprechendes Talent sogleich große Aufmerksamkeit. Zwei Lehr- und Wanderjahre folgten, in denen sie, an größern und kleinern Stadttheatern Ost- und Westpreußens frisch drauf los spielend, sich zunächst einmal ein Repertoire erwarb. Dem Erziehertalent Chéri Mauricens, der sie 1855 an das hamburger Thaliatheater engagierte, war es vorbehalten, ihrem Können und Schaffen Stetigkeit und feste Form zu geben. Er erkannte, daß sie weder die äußern noch die innern Mittel für die große Tragödin oder die „Sentimentale" besaß, daß sie einzig als „Naive" berufen war, im kleinern Genre Großes zu leisten. Hier in Hamburg war es auch, wo sie die Rolle zum ersten Mal spielte, die für sie gleichsam geschaffen war, der sie gewissermaßen die „klassische" Gestaltung gegeben hat: die Fanchon in der Birch-Pfeifferschen „Grille". Ähnlich wie Luise Neumann als die Schöpferin und glücklichste Verkörperung des „Lorle" in „Dorf und Stadt" fortlebt, hat Friederike Goßmann der Bühnengestalt der „Grille", von der Birch-Pfeiffer selbst angeleitet, die für lange Zeit

hinaus gültige Prägung gegeben, die oft nachgeahmt, aber kaum wieder erreicht worden ist.

Inzwischen war Heinrich Laube in Wien, der an einen Ersatz für die scheidende Luise Neumann denken mußte, auf Friederike Goßmann aufmerksam geworden. Ein Gastspiel im Mai und Juni 1856 versetzte das wiener Publikum in Enthusiasmus. Ein Jahr später trat die junge Künstlerin in den Verband des Burgtheaters. Ihre ersten Rollen waren die Marianne in den „Geschwistern", der Goethe im „Königsleutnant" und wiederum die „Grille", welche auch hier, ganz wie in Hamburg, die lauteste Begeisterung erweckte. Der Personenkult des Schauspielers, der gerade damals in Wien in unglaublich übertriebener Weise herrschte, bemächtigte sich ihrer rasch. Sie war, ungleich der Neumann, nicht stark und ehrlich genug gegen sich selbst, um dem Gefährlichen und Einschläfernden, das in diesem Schauspielerkultus lag und liegt, widerstehen zu können. Sie kam dem, was das Publikum an ihr liebte und immer wieder lieben wollte, nur allzu bereitwillig entgegen. Ihre angeborene Natürlichkeit und Schalkhaftigkeit wurden schließlich zur Manier; das ein wenig Gassenjungenhafte ihrer Art, sich auf der Bühne zu bewegen, das zunächst nur ein gewisser Charme mehr war, übertrieb sie bald in fast grotesker Weise. Solange sie in ihrem eigentlichen Rollenfach blieb, waren Publikum und Presse entzückt. Ihre Mädchengestalten aus dem Reich der Scribe und Genossen wie der Birch-Pfeiffer wurden einstimmig bewundert. So schrieb der Kritiker der „Neuen Freien Presse": „Eine Naturwüchsigkeit dieser Art ist mir noch gar nicht vorgekommen. Was an ihr entzückt, würde an andern mißfallen; dazu aber ein solches Übersprudeln, ein solches Sichgehenlassen bei der jungen Person, wie es nur das genialste Naturell eingeben kann . . . Kurzum, es ist weder ein großes Talent, noch eine große Kunstübung, es ist volle Genialität, die man nehmen muß, wie sie ist." Die Zeitungen brachten Anekdoten aus ihrem Leben, und sie verstand es, dieses Interesse des Publikums wachzuhalten. Ein unternehmender Geschäftsmann machte mit einem „Goßmann-Huldigungslikör" glänzende Geschäfte. Sie konnte schließlich spielen, was sie wollte: ihre Art und Unart gefielen immer. Es genügte, daß sie in einem Stück auftrat, mochte es noch so jämmerlich zusammengeleimt sein, um ihm zum Erfolg zu verhelfen. Laube sah diesem Treiben ruhig zu. Er war ein viel zu guter Rechner, und mußte es sein, um sich nicht gelassen der Kassenerfolge zu erfreuen, die ihm Friederike Goßmann brachte. Ein näheres Verhältnis des Lehrers zur Schülerin, wie es sich in wundervoller Weise zu Luise Neumann herausgebildet hatte, bestand zwischen den beiden nicht. Nachdem sie sich zunächst seiner Führung anvertraut hatte und gern seinen Winken gefolgt war, wurde sie bald durch das Publikum und sein urteilsloses Lob so verwöhnt und launisch, daß sie alle guten Ratschläge

in den Wind schlug. Und Laube, so gerecht er den Tugenden und Fehlern ihres Talents wurde, das er nicht immer an den rechten Platz gestellt sah, nahm doch nicht ein so warmes persönliches Interesse an ihr, um ihr ernstlich in das Gewissen zu reden. Hatte er immer wieder versucht, Luise Neumann zu größern Aufgaben zu führen, so ließ er Friederike Goßmann, zumal auch die geeigneten Stücke, an denen er sie hätte erproben können, nicht allzu zahlreich waren, bald in dem engen Bereich ihrer eigentlichen Begabung, besonders, nachdem sie in der Rolle des „Käthchens von Heilbronn" vielen und den besten mißfallen hatte. So schrieb damals Hebbel an seinen spätern Biographen Emil Kuh: „Wir haben jetzt ein Käthchen von Heilbronn, bei dem das allerschnippischste Stubenmadel noch in die Schule gehen könnte."

Schließlich wurden aber sowohl das Publikum wie die Kritik der ewigen „Purzelbaum-Stücke", in denen sie auftrat, und der immer gleichen Mätzchen ein wenig müde. Sie, die maßlos Verwöhnte, fühlte das selbst am ersten und besten. So löste sie, auch unzufrieden mit ihrer geringen Gage, 1860 ihren alten Vertrag und schloß einen neuen, der sie fortan nur noch für sechs Monate im Jahr dem Burgtheater verpflichtete. Die übrige Zeit benutzte sie zu Gastspielen, die ihr in neuer Umgebung neuen Ruhm brachten, aber ihrer Kunst nicht förderlich waren. Schon im Frühling des nächsten Jahres schied sie ganz vom Burgtheater, um, gleich ihrer Vorgängerin, die Bühne mit einer Grafenkrone zu vertauschen. War die Heirat für Luise Neumann das Ende der Bühnenlaufbahn überhaupt gewesen, so gastierte Friederike Goßmann die nächsten Jahre noch an größern Bühnen Deutschlands und des Auslandes. Über ein Menschenalter hat sie dann, ein Mittelpunkt vornehmer, geistigster Geselligkeit und künstlerischer sowie wohltätiger Bestrebungen, zuletzt in ihrem schönen Heim in Gmunden, gelebt. Ein hartnäckiges Leiden verbitterte ihr die letzte Zeit, aber es vermochte nicht, ihre lebhafte Freude an allem Schönen zu lähmen und den Enthusiasmus ihrer Künstlerseele zu dämpfen.

Dr. Hans Daffis

---

Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt, und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch und, wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch; oder will er und muß er, durch seine Natur genötigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird in beschränkter Bedeutung des Wortes realistisch und, wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen also ist er nicht ästhetisch.

Schiller

# Vorhang

Es läutete —

Das Läuten wiederholte sich, weiter entfernt, schriller, schwächer, in dem großen Restaurant, im kleinen Restaurant, in einem entlegenen Korridor. Das Geräusch von vielen Füßen — schleppenden Schritten, eiligen Schritten — mischte sich mit dem Zuschlagen der Türen, dem Scharren von Stühlen, dem Klang von Gläsern und Münzen und kurzem Gelächter und Ausrufen. Das Publikum strömte zum letzten Akt hinein.

Durch eine Logentür sieht er den Salon: rot, mattgelb, ein unruhiges Schwarz. Soll er sich wieder hineinbegeben oder jetzt gehen?

Nein, gehen konnte er nicht. Er war ja hierhergekommen, um das Bindeglied zu dem einzigen Retter zu treffen, den er wußte; morgen wäre es zu spät. Aber während dieses Aktes drinnen zu sitzen, wäre ihm unmöglich. Daß es auch gerade heute Abend dieses Stück sein mußte! Als er es vor wenigen Wochen sah, hatte er eigentlich nur an die alten politischen Verwicklungen gedacht, die es wiedergeben sollte, wie man sich erzählte, und die Tragödie der Hauptperson, die im letzten Akt in einem Schuß hinter verschlossenen Türen ausklang, hatte ihn nicht weiter berührt. Aber heute Abend — Und der Schreibtisch dann später, schräg stehend, wie in seinem eigenen Arbeitszimmer, und rechts die Portieren und die Tür zum Schlafzimmer . . . Nein, nicht heute Abend.

Während der beiden Zwischenakte war er, an einer Zigarre kauend, im Schnee um das Theater herumgewandert, um keinem Bekannten zu begegnen. Nun fiel es ihm ein, das Ende des Stücks in dem kleinen Rauchcafé im Erdgeschoß abzuwarten und einen Whisky zu trinken. Dort würde er einsam und imstande sein, die Gedanken für die peinliche Begegnung, die ihm bevorstand, zu ordnen.

Der Kellner war gerade im Begriff, Flaschen und Karaffen fortzustellen, als er eintrat. Er setzte sich auf das abgenutzte Moquette-Sofa, von wo er durch die Glastür die Personen sehen konnte, die sich vor dem Fallen des Vorhangs entfernten. Er blickte auf die Uhr über der Tür. Sie zeigte halb zehn.

Es galt, die Gedanken zu sammeln, sie nicht umherirren zu lassen, wie sie es die ganze Zeit getan, seit er von dem Tode eines Wohltäters und einem darauf folgenden Bankbeschluß gehört hatte.

Die Gedanken sammeln. Es war eine fürchterliche Demütigung, der er heute Nacht ausgesetzt werden sollte. Er war bisher nie gedemütigt worden, nein, sein ganzes Leben lang nicht. Dagegen hatte er gewiß oft andre gedemütigt. Wie wäre das auch zu vermeiden gewesen? So kleine Leute, arme Schlucker, niederes Volk, Buchhalter, Kontordiener, Mitglieder kleiner Vereine usw. Ach ja, es gab auch

Vornehme, denen er auf die Zehen getreten war. Beliebt war er nicht, das wußte er wohl — aber das hatte ihn nie bekümmert. Bis jetzt nicht. Nein, bis jetzt nicht.

Die Gedanken sammeln. Wie war das nun eigentlich? Er hatte also gedacht, sich an einen Mann zu wenden, der ihn haßte, sich mit einem Bekenntnis, einem entsetzlichen Geständnis an den Mann zu wenden. . . . Er, der alte und geachtete, der Eisenwille und Stützpfeiler, an den jungen, den jungen.

Er wollte sich wenden. . . .

Und dann, was sollte er nachher tun, nach dem Bekenntnis oder der vertraulichen Mitteilung? Flehen, betteln — ja, betteln. Das war etwas neues, nun kam es gründlich, jetzt war er an der Reihe.

Dieser junge Mann war nicht zu Hause, als er ihn aufsuchte. Er wäre verreist, aufs Land gereist, sagte man ihm. Und sein Intimus, sein Vertrauensmann — auch jung — er war ebenfalls nicht in seinem Heim, sondern im Theater. Und nun saß er und wartete auf ihn. Vielleicht war der Vertrauensmann in Begleitung, Damenbegleitung noch dazu, wer konnte das wissen? Vielleicht war er schon fort. Man kann doch nicht wissen, wie viele gewöhnlich den letzten Akt sehen wollen. Und hier waren so viele Menschen . . .

Ja, es war ein verzweifelter Ausweg, ein so törichter, hoffnungsloser Ausweg, wie man ihn in der letzten Stunde versucht. Es galt also — also — diesen Vertrauensmann zu treffen und durch ihn den jungen zu treffen — ja, das war die Ideenverbindung. Aber nun erschien ihm das ganze wieder ziemlich unklar. Merkwürdig, als er da draußen im Schnee herumging, in der engen stillen Gasse, da war alles so klar gewesen. Ob er geradewegs hinaus und in den Schnee gehen sollte? — aber dann ging vielleicht der andre. Er saß im Parkett — — links war es — nein, rechts — ja, ja, im Parkett hatte er ihn jedenfalls gesehen. Aber er hatte nicht zu scharf auslugen wollen, er konnte wirklich nicht sagen, ob er in Gesellschaft war.

Nun war der Whisky zu Ende, und er nahm noch einen. Warum sollte er es nicht tun? Nun stiegen die kleinen Luftblasen wieder empor, viele, dicht, dicht. Und am Rande schäumte es wie Champagner, und brauste — brauste, und dann war der Schaum fort. Aber die Blasen saßen noch ein kleinns Weilchen rings am Rande, ein kleines Weilchen, und dann waren auch sie fort. Da kamen neue.

Zehntausend Kronen lagen in schönen Scheinen in einem Couvert in seinem Portefeuille. Doch was war das! Ein Nichts! Ein Nichts war es, zehntausend Blasen, die bersten und spurlos verschwinden würden wie alle andern. Und doch, für Eine sollten sie Bedeutung haben.

Für Eine würden sie viel bedeuten, viel, wenn es zum Ärgsten kam. Eine Einzige, die sicherlich nie Uebles von ihm gedacht hatte —

es war so schwer, der Gefühle aller andern sicher sein. Doch sie hatte nur ihn, und sie hatte es schwer gehabt seinetwegen, und noch schwerer würde es werden, wenn er fortging. Ja, die zehntausend sollte sie bei Gott haben. Das war kein gutes Werk aus Furcht, nur eine letzte Plazierung nach der scheinbar unrichtigen Seite. Wenn es zum Ärgsten kam — und es kam natürlich zum Ärgsten. Der Whisky dort berauschte nicht — er ernüchterte die Gedanken wie der Schnee.

Nun war es also halb elf, und jetzt mußte er bezahlen und seinen Rock nehmen und gehen. Nun ging der Held auf der Bühne zur Schlafzimmertür — nun wandte er sich um — nein, der Bediente durfte nicht folgen, er befahl es ihm! — schnell hinein, der Schlüssel wird geschwind im Schloß gedreht. — Pause. — Ein tauber Schuß.

Dann kommen die Schlußszenen, und die letzten Repliken werden gewechselt. Vorhang.

Darauf wird applaudiert. Ja, die Tragödie findet wirklich Beifall, und die Schauspieler werden gerufen. Zwei-, drei-, vielleicht viermal. Aber dann geht das Publikum, um zu soupieren.

Er wartete in der Garderobe. Die hohe Gestalt, so unbedeutend gebeugt, stand im Wege. Von vorn und hinten gepufft und von rauschenden Röcken umflattert, grüßte er aufs Geratewohl hier und da, während die Blicke an den Klapptüren links hingen. Erhitzte Damengesichter, das Haar ein wenig in Unordnung, glitten in einem ständigen Strom vorbei. Parfümduft floß mit der warmen Luft zusammen. Noch ertönte das Klatschen einiger Ausdauernder, es schien von der Galerie zu kommen. Haufen von Überröcken, Abendmänteln, Schirmen und Stöcken wurden auf dem Tisch aufgestapelt, und jemand schrie laut nach Galoschen. Da kam plötzlich der, auf den er wartete. Er hatte so eifrig auf die kleinen schwarzen Ledertüren gestarrt, daß er das Heraustreten des Vertrauensmannes nicht einmal bemerkt hatte und deshalb zusammenzuckte, als er dessen Gesicht sah. Und im selben Augenblick fühlte er, daß alles vergebens war.

Der Mann, den er suchte, war nicht in Begleitung. Er grüßte äußerst artig und schien noch dazu die Absicht zu haben, auf ihn zuzukommen. Und dennoch, gerade in der entscheidenden Sekunde, als alles ging, wie es der Wartende kaum zu hoffen gewagt hatte, sagte eine innere Stimme, eine deutliche schicksalsschwere Stimme: Du bist verloren, geh!

Vielleicht war es der alte unbeugsame Stolz, der zum letzten Male aufflammte und ihn zwang, den Gruß des andern hochmütig, beinahe höhnisch zu beantworten, und ihn darauf umschwenkte und hinausführte, gerade, brutal, mitten durch das Gedränge. Durch Vorraum und Doppeltüren, die wenigen Stufen hinab und hinaus auf die Straße. Weiter im Schneegestöber zu einem offenen Platz, wo der Nachtwind

gegen verhängte Schaufenster heulte und die Hafenlaternen in lebloser Einsamkeit flackerten.

Da erlosch der Stolz, da wurde der starke Hochmut gebrochen, der ihm den trotzigen Glauben an sich selbst und die Geringschätzung aller andern eingegeben hatte. Der ihn so viele Jahre hindurch siegreich vorwärtsgeführt, und der ihn nun endlich im letzten Akt stürzen sollte. Da wurde er von Entsetzen und Verzweiflung ergriffen und stieß einen Ruf aus, einen unheimlichen Schrei, der unerwidert verhallte. Und dann wurde er plötzlich kalt, ruhig und wußte, was er zu tun hatte.

Die Nybro-Bucht lag leer und dunkel. Die Eisbahn war geschlossen. Auf der andern Seite lag der Strandweg und sein Heim, dorthin wollte er jetzt gehen. Und morgen . . .?

Die Schneeflocken fielen so dicht. Sie bildeten vor seinen Augen gleichsam einen Vorhang, einen ständig fallenden Vorhang. Die Brückenplanken knarrten unter den Füßen. Die Zwinge des Stocks schlug gegen einen Eisenring. In der Ferne, von den kahlen Bäumen einer Parkanlage sich abhebend, beleuchtet von einer Reihe klar brennender Laternen, sah man eilige Schatten. — Nicht heute Nacht, morgen!

Morgen war Arbeitstag. Alle möglichen Sitzungen von Aktiengesellschaften, Kommunales, Kunstgewerbliches — Gott weiß, was alles! Aber er würde nicht kommen, zum ersten Mal ausbleiben. Er würde zeitig aufstehen, wie immer, und dann . . . dann würde er ausgehen, ausgehen wie gewöhnlich.

Er zuckte so heftig zusammen, daß er den Stock verlor. Als er sich danach bückte, fiel der Schnee vom Rande seines Zylinders. Er setzte seinen Weg fort.

Warum war er nicht abgereist, als es noch Zeit war? Nach Südamerika zum Beispiel. Wieder dieser Stolz, der ihm einredete, daß er nicht gebrochen werden könne. Nun war es zu spät. Aber er würde nicht zurückweichen, wie andre, o nein, auch im Falle konnte der Stolz helfen — auf seine Weise.

Hier war der kleine Platz, menschenleer. Die Figur an dem neuen Denkmal sah im Schnee und in der unsichern Beleuchtung unheimlich aus. Sie ließ sich sehr gut mit seinem eigenen Schicksal vergleichen, am Sockel hockend, sprungfertig, bereit, sich auf ihn zu stürzen, wenn er vorüberging, und ihn zu töten. Dort lag ein Boulevard in geschützter Lage, hübsche Häuser mit erleuchteten Wohnungen, plaudernden Gruppen von Männern und jungen Nachtwandlerinnen. Aus einem Restaurant strömte Licht. Dort drinnen speisten nun Geschäftsfreunde, scherzten, tranken. Er kannte sie alle. Morgen Abend würden sie ein Gesprächsthema bekommen, in allen Winkeln, in allen Heimen.

Er bog nach rechts ab. Weit und öde dehnte sich der Strandweg. Kein einziger Mensch war zu sehen: es hatte den Anschein, als wohne

niemand dort. Der Schnee wurde in kleinen Wolken über das gefrorene Feld gefegt; in weiter Ferne, da wo der Tiergarten lag, war alles ein undurchdringliches Schwarz, kompakt wie eine Wand. Er war einsam, einsam mit seinen Gedanken, die dem ernsten morgigen Tage angehörten. Er begann sich beinahe nach ihm zu sehnen. Und seine Schritte bald verlangsamend, bald beschleunigend, zuweilen taumelnd, setzte er die einsame Wanderung fort, auf der sein Entschluß reifte, und er kam auf einen frühern Gedanken zurück. Der wurde für ihn eine Art Trost, und er fühlte, dieser Gedanke würde ihn über die Nacht erheben und ihm die Erfüllung seiner letzten Pflichten erleichtern.

Einen Besuch wollte er machen. Keinen Geschäftsbesuch im gewöhnlichen Sinne, obgleich eine Transaktion stattfinden sollte. Zehn Scheine sollten in einem Couvert zurückgelassen werden. Keine Erklärung. Wortkarg wie sonst. Zwei große Augen, die der Instinkt mit Tränen füllte, würden ihm zärtlich und angsterfüllt nachblicken, wenn er die Treppe hinunterging.

Und dann endlich die Schlußszene. Aber nicht wie der Theaterheld heute Abend, in seiner Wohnung. Nein, draußen, irgendwo außerhalb.

Vielleicht in einer kleinen leeren Villa, die im Schnee eingebettet lag und auf den Sommer wartete. Eine weiße Villa, in weißen Schnee gehüllt, und wo der Schnee fiel und fiel, dicht wie ein ständig fallender Vorhang, über einer Aue, still wie ein Kirchhof. Einsam würde er die letzte Szene spielen, und es würde ein stummes Spiel sein. Kein Replikenwechsel und kein Publikum, das atemlos zuschaute oder schluchzte. Der Schnee würde die Spalten der geschlossenen Fensterläden ausfüllen und der Wind einen Knauf an der Wetterfahne des Daches umpfeifen. Dann plötzlich Schweigen, als horchte jemand auf einen Laut. . . . Alles still. Vorhang.

Henning Berger

Aus dem Schwedischen von Ida Anders

---

# Rundschau

**Das Heimchen am Herd**

Bezeichnete man den Künstler kurz als einen Gestalter des Chaos, so wäre Carl Goldmark, der Komponist des „Heimchens am Herd", das genaue Gegenteil von einem Künstler: ein Sohn des Chaos, ein Verneiner aller harmonischen Schönheit. In der Tat: sein Werk gehört zum dunkeln Zwittergeschlecht der aus den bessern Zirkuskünsten glänzender Hoffeste einst hervorgegangenen „Opera in musica", deren Hauptreiz in der luxuriösen Pracht der Dekorationen und allerhand groben Maschinenwundern bestand. Solcher edeln Verwandschaft würdig, bringt es das „Heim-

chen am Herd" fertig, stille Märchenherrlichkeit in eine laute Ausstattungsfeerie zu verwandeln, wobei Musik in allen Formen und Stilarten „gemacht" wird. Die dummschlau affektierte Märcheneinfalt des Librettisten zeigt sich gleich zu Anfang des Stücks, wenn das opernhaft-widersinnig aufgeputzte Heimchen herauskommt und sich dem Publikum lächelnd vorstellt: „Ich bin das Heimchen am Herd". Unerträglich aber werden Stellen, wo der im Grunde entsetzlich nüchterne, ahnungslose Librettist mit aller Gewalt einheizt, um so etwas wie poetische Wärme, Stimmung oder dergleichen hervorzubringen, wie z. B. das „Geheimnis wundersüß" der kleinen Frau Dot, welches zu einem Spielball wüstraffinierter Effekthascherei gemacht wird. Ueber alles aber der strahlende Feenzauber in Form eines Balletts! Jedoch, sich mit diesem nobeln Sprößling zeugender Librettistenkraft näher einzulassen, wären selbst Lauge und Spott zu schade, die man dabei über ihn ausgießen müßte.

Daß Goldmark dieses Libretto mit Musik ausstatten konnte, beweist von vornherein, daß er die zarte, feine Poesie des Dickensschen Märchens ebensowenig erlebend nachempfunden hat, wie sein Textlieferant; daß er somit ganz von außen an seine Arbeit heranging, mit dem einzigen komfortabeln Gefühl, wieder einmal Gelegenheit zu einer ergiebigen-musikalischen Treibjagd gefunden zu haben. Leider kehrte er von ihr zurück als ein von Apollo (dem Herrn des Jagdbezirks) geschundener Jäger. Trotzdem brachte er eine Menge des verschiedensten lahmgeschossenen bunten Getiers als Beute heim und bereitete daraus ein Ragout, das den wohlgebildeten Mägen seiner Gäste entschieden wie eine gastronomische Monstrosität vorkam. Offen gestanden, mir bleibt es unfaßbar, wie ein doch mindestens gebildeter Musiker, ein Mann mit gesunden Sinnen solch sinnloses musikalisches Stilgemisch zusammenschweißen kann. Oder wird es etwa dadurch verständlich, daß Goldmarks Musik in dieser Oper bei aller Beweglichkeit, allem Farbenreichtum, aller Melodie so ganz und gar jeder persönlichen Gesinnung entbehrt? Man sagt ja: der Stil ist der Mann. Ein klassisches Beispiel ist das Orchester-Vorgeräusch zur dritten Abteilung. Wagnerisch-pathetisch, offenbachisch-prickelnd, ungarisch-feurig, unschuldig-deutsch-volksliedmäßig: das absurdeste Potpourri, das ich je gehört. Und dieses Stück mußte wiederholt werden! O Publikus, weißt du auch, daß es gerade die schwachen Augen und Ohren sind, die wahllos aufgehäufte, aber bunt glitzernde und lärmende Sachen am zärtlichsten lieben? — —

Mit großer Sorgfalt und Präzision leitete Kapellmeister Dr. Kunwald die Erstaufführung der Oper bei Kroll. Wo er mit seinem Stab energisch anschlug, sprang Wasser aus dem Fels, und so konnte man im ganzen mit der Darstellung wohl zufrieden sein. Die szenische Ausstattung hingegen wandelte die Bahn des Gewohnten.

Georg Gräner

---

### Grotesker Abend im Kleinen Theater

Wenn man uns zum Abendessen zwei Vorspeisen und ein Dessert schlecht angerichtet vorsetzt, so vergessen wir nur zu leicht, wie schmackhaft gerade diese Speisen — sein könnten. Das Kleine Theater wollte einen Grotesken-Abend veranstalten, und es ward leider ein grotesker Abend.

Man spielte zwei tragikomische Szenen Courtelines als Lustspiele. Die erste („Mimensiege"), in der der tragische Accent überwiegt,

brachte man dadurch vollends um. Der Ausbruch des Rondouille muß geradezu erschütternd wirken — im ersten Moment; Herr Krampert versagte hier gänzlich. Vortrefflich war dagegen Herr Lettinger, der, hoffentlich nicht absichtlich, die Kopie eines in der letzten Zeit zurückgedrängten berliner Hoftheatermimen gab. Es ist ein Verdienst des Regisseurs, daß er die Rolle keinem Komiker ausgeliefert hat ... Etwas besser gelang das „Trottoir roulant", Hier vermißte man die tragikomische Note nicht so; auch fanden sich bei Alfred Abel wenigstens Ansätze zu groteskem Spiel. Hier aber stand die schlechte Uebersetzung dem Erfolg im Wege. „Le derrière" darf man nicht mit „Kehrseite" übersetzen, sondern muß schon, da in diesem Wort der Witz des Stückes liegt, „Vier Buchstaben" sagen, wenn man sich scheut, sie selbst auszusprechen. Ein böser Bock ist es auch, „le bon droit et le droit légal" als „das gesetzliche und das — gute Recht" wiederzugeben. Le bon droit kann in diesem Zusammenhang nur das Gewohnheitsrecht bedeuten.

Am meisten sündigte man an der reizenden Lustspielszene „Diplomatie in der Ehe" von de Flers und Caillavet, weil man sie unbegreiflicherweise als Burleske auffaßte. (Das besagte wenigstens der Zettel.) Herr Klein-Rhoden bot zwar eine verblüffend gute schauspielerische Leistung, sie war aber falsch, grundfalsch. D'Arfac ist kein Geck, sondern der Typus des naiven Lebebubis, der nichts weiter sein will und kann, als homme à femme; charmant nennt ihn die Gräfin. Die Frauen lieben ihn, weil sie sich ihm überlegen fühlen, weil sie ihm so viel verzeihen müssen, und weil man ihm nie ernstlich böse sein kann. Vor der Karikatur schützt ihn seine Liebenswürdigkeit, wie den Amerikaner der Ernst, mit dem er seine feinen Bemerkungen vorbringt. Daran ist das Stückchen überreich. Aber gesprochen und gespielt wurde das alles unbeschreiblich falsch. Elfriede Frid (einst Frid-Frid) paßt zur Gräfin, wie die Faust aufs Auge. Ihr Gebiet ist das Derb-Komische, vielleicht sogar das Derb-Tragische.

Weshalb so viele Worte über ein so harmloses Spiel? Weil die ganze berliner Presse sich durch die schlechte und verkehrte Aufführung täuschen ließ und nicht erkannte, daß die Szene so graziös und fein ist, wie keine andre der letzten französischen Importen. Man hielt sich nur an die altersschwache Handlung und übersah das blühende Fleisch des Dialogs. Wer mir nicht glaubt, der fahre nach Paris und sehe sich Blanche Toutain an, Prince, Cooper und Dubosc.

Zum Schluß eine Frage von prinzipieller Bedeutung. Hans Oberlaender, der Regisseur des Abends, war im letzten Stück selbst auf der Bühne, unter den Statisten. Gewöhnlich pflegt man das einem Regisseur hoch anzurechnen. Ich halte es für falsch. Ein Drama ist nicht nur als Buch unfertig, sondern auch noch nach der Generalprobe: ohne Wirkung auf die Masse ist kein dramatisches Kunstwerk vollendet. Daher gehört der Regisseur — mindestens bei Premieren — in den Zuschauerraum! Hier kann er die Wirkung seines Werkes kontrollieren, ja überhaupt erst kennen lernen und dementsprechend für weitere Aufführungen eine feilende Hand anlegen. G. A.

---

**Kammerspiele**

Max Reinhardt wird im Oktober wieder ein neues Theater eröffnen: im Nebenhause des Deutschen Theaters sind — auf einer kleinen Bühne und vor kaum dreihundert Zuschauern — Aufführungen geplant, von denen im intimen Raum eine

erhöhte Wirkung erhofft wird. Selbst wenn diese Hoffnung nicht in der ersten Zeitungsnotiz der Direktion ausgesprochen wäre, könnte man sich denken, was Reinhardt zu diesem neuen Unternehmen treibt. Es ist wahrscheinlich ein Nebenmotiv, daß es seinem Reinlichkeitsgefühl widerstrebt, ein Hurenhaus wie den Embergschen Tanzsalon neben einer Kunstbühne zu dulden. Entscheidender war für ihn gewiß der Wunsch, so, wie ehedem im Kleinen Theater unter den Linden, in dem neuen Hause die Anregungen nutzbar zu machen, die Strindberg im Vorwort zu „Fräulein Julie" gegeben hat, und die man dort nachlesen möge (Reclam Nr. 2666); war das praktische Bedürfnis, auch diejenigen Schauspieler, die von den Repertoirestücken des Deutschen Theaters freigelassen sind, künstlerisch zu versorgen. Das alles ist ganz klar, und man könnte die Ergebnisse dieses Strebens, denen man kaum kritiklos gegenüberstehen wird, in aller Ruhe abwarten, wenn nicht von andrer Seite in häßlicher und gehässiger Weise gegen das neue Unternehmen Stimmung gemacht würde.

Ich meine leider Leopold Schönhoff. Je treuer man in der Erinnerung hat, welches Verdienst sich der Mann um 1889 herum durch Mut, Unabhängigkeit und Vorurteilslosigkeit um die Sache einer echten und wahren Kunst erworben hat, um so mehr muß man es beklagen, ihn heute in grämlicher, unendlich unfruchtbarer Nörgelsucht den Rest seiner Kraft vertun zu sehen. Schickt ihn die Redaktion des „Tags", wirklich nicht allzuhäufig, ins Theater, so ächzt er einem die Ohren voll, wie unwürdig es eines Mannes von seiner Reife und seinem Horizont doch eigentlich sei, sich mit solchen Kindereien zu befassen. Er vergißt, daß er mit diesem Gestöhn einzig sich selber bloßstellt und im Grunde das Recht verwirkt, Prostitution und Geschäftsbetrieb in der Kunst pathetisch oder ironisch anzuklagen. Solange er sich nun mit seiner kaltherzigen, unfrohen Skepsis an ausgewachsene Wesen macht, wie es aufgeführte Dramen schließlich sind, ist er ziemlich unschädlich: sind sie gesund, so kommen sie ohne seinen Segen fort; sind sie es nicht, so ist sein unentwegter Leichenbitterton eben einmal angebracht. Anders liegt es, wenn er das wehrlose Kind im Mutterleibe töten will. Da wird man ihm wohl oder übel seine Waffe aus der Hand schlagen müssen. Es stellt sich heraus, daß sie obendrein vergiftet war.

„Die Theaterreklame, die sich kaum ein paar Wochen sommerliche Ruhe gönnt, hat eine neue und ziemlich schwerfällige Wortbildung geschaffen: Kammerspiel-Abende." Weshalb „Theaterreklame"? Ein Unternehmen, das sich an die Öffentlichkeit wendet, muß einen Namen haben. Dieser Name muß der Öffentlichkeit mitgeteilt werden. Es geschieht nach gutem alten Brauch in einer durchaus sachlichen Zeitungsnotiz. Wenn Herr Schönhoff das „Reklame" nennt, so kennt er weder den Ursprung noch die Bedeutung dieses Begriffs, oder will sie zum Zweck der Polemik nicht kennen. „Vorerst hat sich ein Wort eingestellt; was man sich dabei denken soll, wird nicht recht klar." Für jeden, der überhaupt denken kann und diese Fähigkeit dazu benutzt, sich auf die Terminologie der Musik zu besinnen, wird es auf der Stelle klar. Auch Herr Schönhoff heuchelt nur — man weiß wahrhaftig nicht, aus welchem Grunde — eine Beschränktheit, die er garnicht besitzt. Denn schon fünf Zeilen weiter schreibt er: „Denkt jemand an das Beispiel aus dem Bereich der Musik, so käme er offenbar zu einem schlichtern Ergebnis, als dem Direktor Reinhardt nach seinen Verheißungen wohl vorschwebt. Das Kammerspiel will einen ruhig ver-

tieften, harmonisch geschlossenen Eindruck im intimern Raum hinterlassen." Es ist abscheulich. Reinhardt kann an garnichts andres als den Bereich der Musik gedacht haben. Herr Schönhoff nimmt nun aus Reinhardts erster Notiz die Erklärung dessen, was „das Kammerspiel will", fast wörtlich in sein Pamphletchen hinüber, setzt aber diese Erklärung nicht etwa identisch mit dem, was „Reinhardt nach seinen Verheißungen wohl vorschwebt", sondern bringt sie mit beneidenswerter Skrupellosigkeit in einen krassen Gegensatz dazu. Damit hat er eine klare Sachlage zur Genüge verwirrt, um ein paar ganz überflüssige Fragen stellen zu können. „Soll das Wort den vielberufenen ‚neuen Impuls' bedeuten, wie er alljährlich in der berliner Theaterchronik wiederkehrt? Oder ist er nicht vielmehr ein Ausdruck für die schwankenden Versuche, durch eine besonders raffinierte theatralische Eigentümlichkeit die breitere Öffentlichkeit zu reizen?" Schreckt Herrn Schönhoff denn gar nicht die Aussicht, seinen Lesern als ein Faselhans oder etwas noch ärgeres zu erscheinen, wenn er in demselben Atemzug von einer Spekulation auf die breitere Öffentlichkeit wimmert und seelenruhig zugibt: „Das neue Theaterchen soll im ganzen dreihundert Plätze fassen; also werden dreihundert auserlesene Kenner sich finden . . ."? Das neue Theaterchen soll mit den „Gespenstern" eröffnet werden. Auch dieses Ereignis könnte man, wie andre Umwälzungen der Weltlage, an sich herankommen lassen. Man weiß, daß Brahms „Gespenster"-Vorstellung ihre unantastbaren Meriten gehabt hat. Aber man weiß auch, daß Brahm stets getrachtet hat, dichterische Anonymität zu lüften, sinnfällig und gegenständlich zu machen, was ein Künstler bewußt im Dämmer gelassen hat. Vielleicht beabsichtigt Reinhardt, Ibsen dieses Dämmerlicht zurückzugeben. Vielleicht gelingt es ihm. Vielleicht . . . Aber wer wird sich schon jetzt den Kopf zerbrechen, was Reinhardts Kunstverstand über die „Gespenster" beschlossen hat und vermögen wird! Wer wird so wenig bescheiden und taktvoll sein, den Künstler zu richten, bevor er zu Wort und Werk gekommen ist! Herr Schönhoff wird das alles tun und sein. Er weiß schon jetzt ganz genau, daß das Drama „einem gewitzten Spiel zuliebe zu kleintheatralischem, aber intimem Spuk verhutzelt" werden wird. Er hat zwar in jener Notiz gelesen, daß so gesunde Persönlichkeiten wie die Damen Sorma und Höflich, die Herren Kayßler und Reinhardt die „Gespenster" spielen werden, und er kennt diese Persönlichkeiten gut genug, um zu wissen, daß in ihrer Hut die Dichtung vor Verhutzelung geschützt ist — tut nichts, der Jude wird verbrannt! „Indessen braucht man den Sommerplänen auf dem theatralischen Markt keinen allzu ernsten Wert beizulegen." Aber immerhin soviel Wert, daß es sich lohnt, diese Pläne durch ein Artikelchen voller Verzerrungen und Verdrehungen zu verdächtigen.

Die „Bösen Buben" haben den Typus des „Mießmachers" geschaffen, der den unbefangenen Zuschauern den Genuß schon vorher zu verekeln sucht. Leopold Schönhoff ist seit ein paar Jahren der leibhaftige „Mießmacher" des berliner Theaters. Er sollte an seine ehrenvolle Vergangenheit denken und sich auf seine alten Tage für diese Rolle selber zu schade sein.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
6. September 1906
II. Jahrgang Nummer 36

# Der große Klaus und der kleine Klaus

Märchenspiel in sieben Bildern, nach H. C. Andersen

## Erstes Bild

Wenn der Vorhang aufgeht, herrscht auf der Bühne Dämmerung; der Mond verblaßt im Osten. Die Elfen lagern auf dem grünen Rasen. Das Heinzelmännchen kommt hervorgeschlichen.

Heinzelmännchen: Guten Morgen, ihr Elfen!

Elfen: Guten Morgen, Heinzelmännchen! Was machst Du hier?

Heinzelm.: Ich bewache das Haus des kleinen Klaus.

Zweite Elfe: Was bekommst Du dafür?

Heinzelm.: In jeder Donnerstagnacht bekomm ich Milch und Grütze, und Weihnachten und Mittsommer bekomm ich Butter in die Grütze.

Erste Elfe: Was gibst Du dem Klaus dafür?

Heinzelm.: Was ich eben kann. Ich rechne nicht. Denn ich habe ihn lieb.

Dritte Elfe: Weshalb hast Du ihn lieb?

Heinzelm.: Zum ersten, weil er arm ist. Zum andern, weil man irgend jemand lieb haben muß. Und zum dritten, weil der kleine Klaus sonst keine Freunde hat.

(Die Elfen lachen)

Heinzelm.: Worüber lacht Ihr?

Zweite Elfe: Hat der kleine Klaus keine andern Freunde als Dich?

Erste Elfe: Auch wir sind seine Freunde.

Dritte Elfe: Alle Unterirdischen sind seine Freunde. Alle, die im Walde hausen. Alle die im Wasser rauschen.

Heinzelm.: Weshalb denn?

Zweite Elfe: Weil er gut ist. — Bist Du traurig Heinzelmännchen, daß Du nicht der Einzige bist?

Heinzelm.: Nein, aber ich denke darüber nach.

Erste Elfe: Denke nicht länger! Laß uns lieber üben zum Mittsommertanz!

(Sie tanzen. Nach und nach verschwinden alle. Wenn die Szene ganz leer ist, geht die Sonne auf)

Ein sonniger Sonntagsmorgen vor der Hütte des kleinen Klaus. Am Zaun steht ein Pferd angebunden. Im Hintergrund eine hügelige Landschaft, durch welche sich ein Bach schlängelt. Mit Birken bewachsene Hügel senken sich in ihrem frischen Grün zum Bachrand hernieder. In der Ferne sieht man die duftigen, blauen Umrisse eines Waldes, von denen sich ein Kirchturm abhebt.

Der kleine Klaus (tritt auf; er hat eine Zither in der Hand, geht lächelnd nach einem offenen Fenster, lehnt sich hinein und nickt): Guten Morgen, Kajsa!

Kajsa (von innen): Bist Dus, Klaus?

Kl. Klaus: Wer sollt es denn sonst sein?

Kajsa: Wo kommst Du her?

Kl. Klaus: Ich komme aus dem Walde.

Kajsa (erscheint auf der Treppe): Was hast Du denn da gemacht?

Kl. Klaus: Ich weiß nicht. Ich glaube, ich hab die Sonnenstrahlen angesehen — — und das Moos auf den Steinen. Ich hab gesehen, wie der Himmel blau durch die Tannen leuchtete.

Kajsa (schüttelt den Kopf): Lachen am Morgen — — am Abend Sorgen! — Hast Du die Pferde des großen Klaus geholt?

Kl. Klaus: Ja, das hab ich.

Kajsa: Nun, was sagt er denn?

Kl. Klaus (weicht der Frage aus): Wo ist denn unser Prinzchen? Schläft er noch? Ich habe es heute noch garnicht gesehen.

Kajsa: Ja, er schläft. Nein, nein, keine Ausflüchte! Was sagte der große Klaus?

Kl. Klaus: Nun ja, er meinte, wenn ich noch einmal sagte: Hüh, alle meine Pferde! so würde er mein Pferd vor den Kopf schlagen, daß es mausetot liegen bliebe. Aber kehr Dich nicht daran! Er meint es nicht so.

Kajsa: O ja, ich glaub, er meint es doch so!

Kl. Klaus: Warum hältst Du denn alle Menschen für schlecht?

Kajsa: Das tu ich nicht. Aber der große Klaus ist schlecht, und deshalb halte ich ihn auch für schlecht.

Kl. Klaus (legt seine Zither weg): Warum mußt Du mich nur immer traurig machen? Ich kam so froh nach Hause. Die Sonne schien so hell, und ich kam heim und wollte Dir was vorspielen. Und jetzt ist mir alle Lust vergangen. (Setzt sich auf die Treppe)

Kajsa (geht zu ihm hin): Du bist ein Kind, Klaus! Wirst Du denn nie ein Mann werden?

Kl. Klaus: Laß mich doch ein Kind sein! Warum willst Du mich darin stören?

Kajsa: Wir sind arm, Klaus! Darum muß ich es!

Kl. Klaus: Ich werd Dir beweisen, daß ich auch ein Mann sein kann, wenns Not tut.

Die Großmutter (kommt heraus): Warum zankt Ihr Euch denn am frühen Sonntagmorgen?

Kl. Klaus: Ich war so froh, und da kommt Kajsa und sagt, ich dürfe nicht froh sein, weil ich arm bin!

Großm.: Herr Gott, Du Kind, was hast Du denn, worüber Du froh sein kannst?

Kl. Klaus: Ich weiß es nicht. Aber mich deucht, ich habe überhaupt alles.

Großm.: Nun hör mal einer! Nun hör mal einer!

Kl. Klaus: Weißt Du nicht mehr, Kajsa, wie ich zu allererst hierhergekommen bin, mit nichts als mit Dir und meinen leeren Händen und meinem kleinen Pferde? Da gab es hier noch garnichts, nicht einmal einen Weg über den Birkenhügel. Alles war voll von Steinen, und kein Mensch wollte hierher ziehen.

Großm.: Das Land gehört dem großen Klaus! Hahahaha!

Kl. Klaus: Ja, aber ich hab das Land urbar gemacht. Ich hab Holz gefällt, Wege gebahnt, einen Brunnen gegraben und die Hütte gebaut! Alles, was hier steht, ist meiner Hände Werk, alles!

Großm.: Und doch bist Du nicht Herr hier, denn das Land gehört dem großen Klaus.

Kl. Klaus: Ich neid es ihm nicht!

Grosm.: Nein, aber sechs Tage in der Woche bist Du sein Sklave — Du und Dein kleines Pferd. — Darum, weil das Land nicht Dein ist!

Kl. Klaus: Aber am siebenten Tag krieg ich dafür alle seine vier Pferde. So sind wir quitt.

Großm.: Ja, das junge Volk will eben heiraten. Da gehen sie auf alles ein.

Kl. Klaus: Warum hast Du mir das nicht gesagt, als ich noch in der Stadt wohnte und Kajsa und ich zuerst miteinander bekannt wurden?

Großm.: Hast Du es etwa damals so gut gehabt?

Kl. Klaus (nachdenklich): Ich habe es jetzt freilich besser, das kann ich nicht anders sagen. Aber damals war ich los und ledig. Alle Burschen standen auf meiner Seite, und wir hatten uns alle zusammengetan gegen den großen Klaus. Der große Klaus, das war für uns der Popanz. Wie ist es nur gekommen, daß wir doch nicht zusammenhielten? Wer kann mir das sagen? War es vielleicht, weil wir uns alle verheiraten wollten?

Kajsa: Wie kannst Du nur so etwas sagen?

Kl. Klaus: Ja, es war aber doch so. Keiner von uns allen hatte was. Und so gingen sie alle zum großen Klaus. Dem einen lieh er Geld und dem andern Land. Und so saßen sie fest. Der große Klaus pfiff, und sie mußten tanzen!

Großm.: Damals schwurst Du aber, Du wolltest nie nach seiner Pfeife tanzen!

Kl. Klaus: Das tat ich, freilich. Und ich ging auch nicht zum großen Klaus. Denn als er erfuhr, wie es zwischen mir und Kajsa stand, da war er es, der zu mir kam. Er sagte, er wäre immer mein Freund gewesen; wenn man ihn näher kenne, so sei er garnicht so schlimm. Er sagte auch, er hätte mich immer gut leiden mögen, und alles, was ihm boshafte Menschen nachsagten, wäre nicht wahr.

Kajsa: Meinst Du nicht, daß seine Freundschaft kostspielig ist? (Man hört in der Hütte ein Kind schreien)

Kl. Klaus: Bereust Du es, Kajsa, wenn Du daran denkst, was Du da drinnen hast?

Kajsa (gibt ihm einen Kuß): Du bist auf jeden Fall ein braver, guter Junge! (geht ins Haus)

Kl. Klaus (sieht ihr nach): Jeder liebt das Seine! Ich habe sie am liebsten, und sie hat den Jungen am liebsten!

Großm. (setzt sich auf die Bank): So soll es auch sein. — Hör, Klaus, kannst Du es nicht lassen, zu sagen: „Hüh, alle meine Pferde", worüber Du und der große Klaus Euch nun schon so lange gezankt habt?

Kl. Klaus: Freilich, das kann ich schon.

Großm.: Ich versteh nicht, was dabei so hübsch sein soll!

Kl. Klaus: Ja siehst Du, wenn ich so zu ihm geh und hab die ganze Woche vorher für ihn gearbeitet, und ich seh nun alle seine Pferde vor mir und weiß, daß ich für mich selbst arbeite — da — da, da kribbelt es mich im ganzen Körper, so daß ich es wirklich garnicht lassen kann! Da ruf ich, daß es in den Bergen widerhallt: Hüh, alle meine Pferde!

Großm.: Aber warum schreist Du gerade dann, wenn Leute vorübergehen?

Kl. Klaus: Man kann doch nicht sagen: Hüh alle meine Pferde! wenn es niemand hört!

Großm.: Warum denn nicht?

Kl. Klaus: Nein — das klingt so dumm! — Aber jetzt wollen wir nicht mehr davon sprechen, Großmutter! (Kirchengänger nähern sich auf dem Wege und gehen vorüber) Jetzt muß ich bald hinaus — arbeiten. (Sieht zum Fenster hinein) Nein, sieh mal den großen Kerl, wie der an der Mutter trinkt! Gott, was ist das schön!

Kajsa (von innen): Wirst Du wohl nicht hersehen, Du!

Kl. Klaus: Ich werd ganz krank vor Neid, wahrhaftig! — Na adieu, Kajsa! adieu, Mutter!

Großm.: Denke dran, daß Du nicht wieder rufst „Hüh, alle meine Pferde!"

Kl. Klaus (wendet sich um): Ich werd es nicht mehr tun, ganz gewiß nicht. (Im selben Augenblick kommt der große Klaus mit Ingrid auf dem Weg zur Kirche gegangen)

Der große Klaus: Guten Tag, kleiner Klaus! Wo gehst Du hin?

Kl. Klaus (nimmt die Mütze ab und bleibt dienstbeflissen stehen): Ich will arbeiten gehen.

Ingrid (hochgewachsen und stattlich): Weißt Du nicht, daß Gott sagt, daß man am siebenten Tage ruhen soll?

Kl. Klaus: Das kann ich nicht; ich bin zu arm.

Gr. Klaus: Warum bist Du das?

Kl. Klaus: Das weiß ich nicht.

Gr. Klaus: Dann will ich es Dir sagen, denn es stehet in der Bibel: „Der Schläfer wird in zerrissenen Kleidern gehen".

Kl. Klaus: Ja, wenn ich aber die ganze Woche für Euch arbeite, wann soll ich denn da für mich arbeiten?

Gr. Klaus: Da hättest Du eben sorgen sollen, daß Du für niemand anders als für Dich selbst arbeiten müßtest.

Kl. Klaus: Wie hätte ich das denn anfangen sollen?

Gr. Klaus: Ein Narr kann mehr fragen, als sieben Weise beantworten können! (auf die Großmutter weisend) Wer ist das?

Kl. Klaus: Das ist Kajsas Mutter.

Gr. Klaus: Versorgst Du die etwa auch?

Kl. Klaus: Ja, es ist leider nur wenig, was ich tun kann; aber ich versuche es wenigstens.

Gr. Klaus: Da wäre ich an Deiner Stelle schon längst draußen beim Pflügen. Aber denke daran, was ich Dir gesagt habe! Sagst Du noch einmal: „Hüh, alle meine Pferde!" so schlage ich Dein Pferd vor den Kopf, daß es mausetot daliegt.

Kl. Klaus (mit der Mütze in der Hand): Ich werd dran denken. (Sie gehen. Der kleine Klaus geht zu seinem Pferd und liebkost es)

Kajsa (kommt aus dem Haus): Was wollt er denn?

Kl. Klaus: Ach nichts!

Großm.: Ich hör ein bischen schlecht. Aber ich sehe, daß er Dir übel will.

Kl. Klaus: Er wollte garnichts, sage ich Euch. Er sagte nur das, was er schon neulich sagte, als wir uns das letzte Mal sahen.

Kajsa: Daß er Dein Pferd totschlagen will! Ach, Klaus! (Beginnt zu weinen)

Kl. Klaus: Du mußt nicht weinen. Bis jetzt hat uns noch kein Unglück untergekriegt! Nicht wahr, Brauner?

Großm.: Wart es nur ab, bis das Unglück kommt und Du ihm nicht mehr widerstehen kannst!

Kl. Klaus: Ein solches Unglück giebt es ja garnicht. Mein Brauner und ich, wir werden damit fertig.

Großm.: Oh, oh, oh, was bist Du noch für ein Kind!

Kajsa: Der große Klaus, der so mächtig ist und Du, der Du noch garnichts bist!

Kl. Klaus: Ist er mächtig! Ich bin viel mächtiger als er! Die ganze Welt gehört mir, Du gehörst mir, unser Prinzchen drinnen gehört mir — sonst brauche ich nichts. Ich will Dir etwas sagen, Kajsa, aber Du darfst nicht weinen.

Kajsa: Was denn?

Kl. Klaus (bindet die Pferde los): Ja, weißt Du — ich bin der Große, und er ist der Kleine. Ich bin der eigentliche große Klaus, wenn es auch keiner glaubt.

Kajsa (lacht): Ach, Du!

Kl. Klaus (geht mit der Peitsche knallend ab): Hüh, alle meine Pferde! (verschwindet mit dem Pferde)

Kajsa (sieht ihm nach): Mir kommts wirklich vor, als ob niemand in der ganzen Welt der große Klaus heißen sollte, wenn nicht er! Keiner verdient es mehr als er! Aber das darf man ja nicht sagen.

Großm.: Nein, das darf man nicht; sonst werden die Männer zu eingebildet.

Kajsa (setzt sich neben die Großmutter auf die Bank): Aber manchmal ist es recht schwer, es zu lassen. Wenn ich Klaus so frisch und mutig und ein bißchen verrückt seh, hab ich ihn am allerliebsten.

Großm.: Der Mut ist nichts weiter als Übermut, scheint mir, und die — Verrücktheit ist eben Verrücktheit — und damit basta! Laß ihn nur nie merken, daß Du ebenso närrisch bist wie er, sonst geht vollends alles in die Brüche!

Kajsa: Manchmal glaub ich das auch, aber manchmal glaub ich es auch nicht.

Groß m.: Wieso denn?

Kajsa: Er würde sich so darüber freuen!

Groß m.: Der Herr bewahre Dich vor der Freude! Da hättest Du bald nichts mehr zu sagen.

Kajsa: Aber wieso denn?

Groß m.: Weil in der Ehe, wie überall, der Stärkere die Oberherrschaft hat. Und der Stärkere ist immer der, der nicht zu viel sagt.

Kajsa: Aber er tut ja doch alles für mich!

Groß m.: Schnickschnack!

Kajsa: Er hat die Hütte gebaut, Holz gefällt — und alles getan, was er eben sagte. Aber er hat noch viel mehr getan. Vom frühen Morgen bis zum späten Abend ist er fröhlich und hilft mir. Er trägt Wasser, er hilft mir beim Vieh, er hackt und spaltet Brennholz — und was tu ich? Manchmal kommt es mir vor, als ob ich immer nur nehme.

Groß m.: Das ist doch gerade schön für Dich?

Kajsa: Aber kann es denn auch recht sein?

Groß m.: Hast Du ihm nicht sein Kind geschenkt?

Kajsa: Was meint Ihr damit, Mutter?

Groß m.: Ich meine, daß Du das nie vergessen sollst. Und wenn er es vergißt, sollst Du ihn daran erinnern!

Kajsa: Das vergißt er nie!

Groß m.: Na, wer weiß, was passieren kann! Das ist das Allerbeste, damit kann man den Männern immer den Mund stopfen. Ach, Gott steh Dir bei, wenn er wirklich einmal dahinter kommt, daß er all das getan hat, was Du eben sagtest!

Kajsa: Wenn es aber doch wahr ist, warum sollt ich es denn nicht anerkennen?

Groß m.: Man muß nie anerkennen, was wahr ist, wenn es einem keinen Nutzen bringen kann! — Wer ist denn das?

Sankt Peter (tritt auf. Er hat einen Heiligenschein um den Kopf, ist in eine graue Mönchskutte gekleidet und sieht ein bißchen wunderlich aus: auf dem Rücken hängt ihm eine Kapuze, an den Füßen hat er dicke Schuhe; sein Haupt ist unbedeckt. Er trägt ein Ränzel auf dem Rücken, an welchem ein Lachsrute mit einem Köder angebunden ist): Gott zum Gruß am Sonntagmorgen!

Groß m.: Gott zum Gruß!

Kajsa: Gott zum Gruß!

Groß m.: Kommt Ihr von weit her?

St. Peter: Ach ja, wie mans nimmt. Jedenfalls bin ich nicht hier zuhause. Im übrigen bin ich durstig geworden. Habt Ihr einen Tropfen Milch für mich, Mutter?

Kajsa (erhebt sich): Ich will nachsehen. (Geht ins Haus)

St. Peter: Das ist hübsch von Euch! Wißt Ihr, wer auf dem großen Hof unten in der Ebene wohnt?

Groß m.: Das will ich meinen! Dort wohnt der große Klaus.

St. Peter: Ist er denn so groß?

Groß m.: Muß wohl so sein. Gehört ihm doch die ganze Stadt und Wald und Feld und alles, was man sehen kann!

St. Peter: Wie ist er denn so reich geworden?

Groß m.: Ja, wer weiß das! Er hat es wohl auf irgend eine ehrliche Art gestohlen. Was weiß ich!

St. Peter: Stiehlt man denn auf ehrliche Art hier zu Lande?

Groß m.: Manche tun es auf die Art und manche auf andre Art.

St. Peter: Was ist dabei für ein Unterschied? Stehlen und stehlen, däucht mich — — das kommt doch auf eins heraus.

Groß m.: Der Unterschied ist aber der, daß die, die auf ehrliche Art stehlen, reich und angesehen werden; während die andern ins Loch kommen.

St. Peter: Nun, und die, die garnicht stehlen?

Groß m.: Außer dem kleinen Klaus gibt es überhaupt keinen, ders nicht tut, und der ist mein Schwiegersohn.

St. Peter: Da ist er sicher der Angesehenste im ganzen Land?

Groß m.: Den Teufel ist er, hätt ich fast gesagt! Garnicht angesehen ist er.

St. Peter: Aber wie kommt denn das?

Groß m.: Nun, er ist so arm, daß er für andre arbeiten muß.

St. Peter: Aber die andern — — die müssen doch sicher auch arbeiten?

Groß m.: Nun ja, versteht sich! Aber nicht für andre. Das ist eben der Unterschied.

St. Peter: Die, die nicht für andre arbeiten wollen, die — —

Groß m.: Ja, die stehlen.

St. Peter: Mir dreht sich alles im Kopf herum. — Und die andern?

Groß m.: Welche andern? — Ich sag Euch ja, das ist nur der kleine Klaus.

St. Peter: Ist er denn so klein?

Groß m.: Nein, aber man nennt ihn so.

St. Peter: Das muß ja ein ganz schlimmer Kerl sein, dieser große Klaus!

Groß m.: Ja, so sagt man. Ich weiß ja nicht, was daran wahr ist. Aber soviel weiß ich, daß der alte Ausgedingler, den sie im Walde gefunden haben, nicht von allein gestorben ist. Und so ist noch vieles andre — wenn man nur ordentlich dahinter ginge! Er ist ja auch so mächtig stark! Eine Tonne hebt er auf dem ausgestreckten Arm, und

einen Knecht hat er in einen Sack gestopft, den ganzen großen Kerl, und ihn in den Bach geschmissen! Wahrhaftig, das hat er getan!

St. Peter: Habt Ihr denn hier keinen Schultheiß?

Großm.: Der wohnt wohl zu weit weg, denk ich mir.

Kajsa (erscheint mit der Milch): Wohl bekomms!

St. Peter (trinkt): Danke — das schmeckt! — Da unten, beim großen Klaus — so heißt er ja wohl — — da hab ich keine Milch bekommen.

Kajsa: Das kommt daher, weil sie zu viel haben.

St. Peter: Da haben sie einen bösen Hund auf mich gehetzt. Das hätten sie lieber nicht tun sollen! Denn ich bin rachsüchtig!

Großm.: Das ist recht! Wenn Ihr ihm was antun könnt, so tuts!

St. Peter: Die Leute glauben von mir, ich sei ein liebenswürdiger, gutmütiger Kerl, der das Leben leicht nimmt. Das ist eine alte Geschichte. Aber es ist ein Irrtum! (nimmt seine Geräte): Schönen Dank für freundliche Bewirtung!

Kajsa: Es war ja so wenig.

St. Peter: Wenig, aber von Herzen! Grüßt mir den kleinen Klaus und sagt ihm, daß ich ihm gut bin!

Großm.: Ihr habt ihn ja nie gesehen.

St. Peter: Das ist einerlei. Ich habe so meine eigenen Gedanken, und ich bin dem Mann dennoch gut. Und der Tag wird schon einmal kommen, wo es ihm ganz nützlich sein kann, wenn er gut mit mir steht. Ja, ja. Durch meine Hände geht viel, das kann ich Euch sagen! (Er nimmt eine Tonpfeife in Form eines Kuckucks aus der Tasche): Gebt ihm das!

Kajsa: Das ist ja ein Kuckuck!

St. Peter: Man kann so sagen. Man kann aber auch sagen, es sei ganz was andres. Sagt ihm, das sei der Dank für die Milch; aber er soll wohl darauf acht haben! Kommt er einmal recht in die Klemme, so kann er darauf blasen; er wird dann schon sehen, daß die Sache wieder in Ordnung kommt.

Kajsa: Aber wer seid Ihr denn?

St. Peter: Das werd ich dem kleinen Klaus selber sagen, wenn er zum ersten Mal nach mir pfeift. Adieu so lange! (Ab).

Kajsa: Wie wunderlich der war!

Großm.: Ein Spitzbube war er das glaub ich!

Kajsa: Es war doch nicht der Böse selbst?

Großm.: Gewäsch! Erstens hat er keinen Schwanz, zweitens trank er Milch, drittens riecht es nicht nach Schwefel hinter ihm her, und zum vierten und letzten glaub ich es nicht! — Horch, da schreit der Junge wieder.

Kajsa (stellt den Kuckuck auf die Treppe): Mein allerkleinster Klaus, schrei nicht! (ins Haus)

Großm. (allein): Es ist doch gut, wenn man erst einmal soweit mit den Kindern ist, daß man sie nicht mehr immerzu wiegen oder füttern braucht! (Steht auf und horcht): Was ist das? Es klingt wie der Schall von Tritten — — wie wenn einer läuft und schreit! — Kajsa! Kajsa!

Kajsa (am Fenster): Still! Da schreit es wieder!

Großm.: Jesus Maria! Was ist das?

Kajsa: Das ist Klaus!

(Der kleine Klaus kommt hereingestürzt, sein Gesicht ist verzerrt. Er kann nicht sprechen.)

Kajsa: Was gibt es, Klaus?

Kl. Klaus: Tod und Teufel! Er hat mein Pferd totgeschlagen!

Großm. (böse): Du hast natürlich Dein verdammtes Maul nicht halten können!

Kl. Klaus: Mein Pferd! Mein gutes kleines Pferd! (Er fällt heftig schluchzend vornüber zu Boden. Eine Weile bleibt es still).

Großm.: Jetzt helf uns Gott! Jetzt ist es aus mit uns!

Kajsa (geht zu ihm hin): Klaus! (Lauter und inniger): Klaus!

Kl. Klaus: Ach, was ist das schwer! Was ist das schwer!

Kajsa: Steh auf, Klaus. Du bist doch ein Mann!

Kl. Klaus: Muß man denn alles können, nur weil man ein Mann ist?

Großm.: Wie man sich gebettet hat, so liegt man, einerlei — Mann oder Weib.

Kl. Klaus (erhebt sich): Was wollt Ihr, das ich tun soll? Sagt es mir doch — und ich werd es tun.

Kajsa: Wie ist es denn zugegangen, Klaus?

Kl Klaus: Wie kann ich Dir das sagen? Ich glaubte ja doch immer, er wäre mein Freund. Ich habe nie geglaubt, daß er mir übel will! Oh! Die Sonne brannte in der stillen Luft. Wie winzige, zwitschernde Pünktchen sah ich die Lerchen schwirren. Ich sah die Leute, die zur Kirche gingen, und mir war, als wäre der Friede auf Erden! Sonst dachte ich an garnichts. Und da sagte ich das — das, was ich doch nicht sagen sollte.

Kajsa: Und da kam just er?

Kl. Klaus: Ja.

Großm.: Du hast aber auch ein verteufeltes Pech!

Gr. Klaus (kommt. Mit ihm ein Haufen Leute; ein Knecht zieht auf einem Karren das tote Pferd): Ich komme, damit Du nicht denkst, ich will Dein Pferd behalten. Und ich bring auch Zeugen dafür mit.

Kl. Klaus: Mir scheint, ich hab auch Zeugen dafür, daß Du mein Pferd totgeschlagen hast.

Gr. Klaus: Den möcht ich sehen, der es wagt, gegen mich zu zeugen! (Stillschweigen). Na, das will ich auch hoffen! Und Du, kleiner Klaus, Du kannst noch froh sein, wie es ist. Denn das Land gehört mir, und kannst Du die Pacht nicht bezahlen, so jage ich Dich davon.

Kl. Klaus: Ich kann doch meine Tagelöhnerarbeit nicht mehr tun, jetzt, wo das Pferd tot ist!

Gr. Klaus: Ja, das ist Deine Sache. Hättest Du Dein Maul in Acht genommen, so ständest Du jetzt nicht da, wo Du stehst!

Ein alter Mann: Du hast doch gelogen, als Du schriest: Hüh, alle meine Pferde! Dir gehörte doch nur eins. Die andern gehörten dem großen Klaus. Und jede Lüge bestraft sich selber.

Kl. Klaus: Für den Sonntag gehörten sie aber doch jedenfalls mir!

Ein altes Weib: Und darum warst Du übermütig und erhobst Dich gegen den, der die Macht hat? Sowas nimmt nie ein gutes Ende.

Kl. Klaus: Haltet nur zum großen Klaus, dann steht auch seine Geldkiste offen! Nur immer heraus mit der Sprache!

Ein Bursche: Du warst auch unredlich, denn Du hast mit fremden Federn geprahlt. Das tut keiner, der wahren Stolz besitzt.

Kl. Klaus: Ich hab heute wohl alle gegen mich, scheint mir.

Gr. Klaus: Freilich hast Du! Jetzt denk nur daran, das alles, was geschehen ist, Dir zur Warnung dienen soll. Und in Zukunft bezahlst Du mir Pacht. Jedem sein Recht.

Kl. Klaus: Höre mich, großer Klaus, und Ihr alle, die Ihr mit hierhergekommen seid als Zeugen, wie der große Klaus sagt. — Mich däucht, Ihr seht alle aus, als ob Ihr zu einem Begräbnis gekommen seid. Ihr redet so schön und so gottesfürchtig. Und Du, großer Klaus, Du bist wohl der Pastor, weil Du an der Spitze gehst und am meisten redest. Einstweilen ist die Leiche aber noch nicht in der Erde, und obschon es nicht Brauch ist, daß die Leidtragenden beim Leichenschmaus eine Rede halten, so hab ich doch Lust, dem Pfarrer zuvorzukommen und die Leichenrede selber zu halten.

Gr. Klaus: Das wird ja spaßig zum Zuhören sein!

Großm.: Besinn Dich, was Du tust, Klaus!

Kajsa: Nein — da bin ich auf seiner Seite. Laß ihn reden — es ist ihm ein Bedürfnis.

Kl. Klaus (tritt vor zu dem Karren und setzt einen Fuß auf dessen Kante, während er auf sein Pferd niederblickt): Jetzt ist mein Brauner tot. Und mein Brauner war alles, was ich hatte und besaß. Er fraß mir aus der Hand und rieb seine Nase an mir, wenn er sah

daß ich traurig war. Er hielt ganz und gar zu mir, für und gegen den großen Klaus; vielleicht kam es daher, weil Du es eben nicht besser verstanden hast, mein armer Brauner! Du warst ja nur ein Pferd! Aber ich kann nur sagen, daß mir so einer lieber ist, der es nicht besser versteht. (Wendet sich zu dem Haufen) Wißt Ihr nicht, wie wir alle gelobten, zusammenzuhalten, bis bessere Tage kämen? Wie habt Ihr Euer Gelübte gehalten? Du Karl Petter, und Du Jonas im Hag, Per im Sumpf, Iven, Anton, Ludde, Niſſe vom Hof und alle Ihr andern? Alle miteinander seid ihr zum großen Klaus gegangen und zu Kreuze gekrochen. Und ich stand ganz allein, und da war es der große Klaus, der zu mir kam. Und ich war so dumm — wie ich es immer gewesen bin! Und nun steh ich da, wo ich stehe. Und ihr mit. Und der große Klaus kann uns alle miteinander verlachen. Mir scheint fast, daß wir alle hier stehen und uns schämen, und das wundert mich garnicht. Der Einzige von uns allen, der sich nicht zu schämen braucht, ist mein Brauner. Und der ist jetzt tot. — Das war es, was ich Euch zu sagen hatte. Und wenn der Küster, der dort hinten steht, jetzt den Leichenpsalm anstimmen will, so kann ich nur sagen, daß er ihn schon über schlechtere Geschöpfe gesungen hat! (Es bleibt eine Weile still. Zuletzt erhebt sich ein drohendes Murren gegen den kleinen Klaus. Der Haufe zieht sich drohend zusammen)

Küſter: Du läſterſt die heilige Kirche!

Ein alter Mann: Nimm Dich in Acht, kleiner Klaus!

Ein Burſche: Wollt Ihr Euch das gefallen laſſen, Jungen?

Gr. Klaus: Sti!!, sage ich. Laßt mich reden! Es ist Dir ergangen, wie es eben geht, kleiner Klaus. Hochmut kommt vor dem Fall! Und Deine großen Worte nützen Dir nichts. Und Deine Pacht mußt Du bezahlen, wenn Du mir keine Fuhren mehr leisten kannst; sonst schmeiß ich Dich hinaus.

Kl. Klaus: Findest Du, daß das recht ist?

Gr. Klaus: Das ist mein Recht. Oder etwa nicht?

Der Haufe: Es ist sein Recht.

Kl. Klaus: Ja, das mag es wohl sein. Aber woher soll ich das Geld nehmen, sag?

Gr. Klaus: Fürs erste kannst Du Deinem Braunen die Haut abziehen und sie verkaufen. Und dann mußt Du Dich eben weiter umtun. Ich gehe jetzt. (Er geht. Die andern folgen ihm unter hohnvollen Zurufen gegen den kleinen Klaus und bewundernden Worten für den großen Klaus)

Kl. Klaus (bleibt eine Weile stehen und blickt ihnen nach. Dann sagt er): Pack! (wendet sich um und ruft): Kajsa! Hol ein Messer und hilf mir!

Kajsa: Es war ein Wandersmann hier, dem ich eine Kanne Milch zu trinken gab. Er hat die Pfeife da hiergelassen und gesagt:

Gib sie dem kleinen Klaus und grüß ihn von mir. Wenn er in Not gerät, soll er darauf blasen, so wird ihm geholfen werden.

Kl. Klaus (nimmt die Pfeife in die Hand): Das müßte ja geradewegs vom Himmel kommen! Glaubst Du wirklich, daß das Spielzeug uns jetzt helfen kann? Gib sie dem Jungen drin. Für den paßt sie besser.

Kajsa: Aber er redete wie ein mächtiger Mann und sah auch so aus.

Kl. Klaus (gibt ihr die Pfeife): Wir haben jetzt genug gespielt, Kajsa! Tu, was ich Dir sage, und hole das Messer. (Kajsa geht)

Kl. Klaus (beugt das Knie vor dem Pferde): Ich werde Dir jetzt die Haut abziehen, Brauner! Aber sei darum nicht traurig! Ich muß es tun. Denn sonst zieht mir der große Klaus die Haut über die Ohren. Vielleicht kommt es auch soweit, daß wir Dich aufessen. Aber ich kann auch dafür nicht; denn sonst werden wir selbst aufgefressen.

Kajsa (kommt zurück): Da ist das Messer.

Kl. Klaus (nimmt es): Danke! (Er bückt sich und macht einen Schnitt in den Kopf des Pferdes)

Großm.: Und dann können wir uns hinsetzen und verhungern! —

Kl. Klaus (macht eine Bewegung mit dem Messer): Nicht solange ich lebe! (Er bückt sich wieder und fährt in seiner Arbeit fort, während Kajsa ihm hilft)

Vorhang

Gustaf af Geijerstam

Aus dem Manuskript übersetzt von Gertrud Ingeborg Klett

---

# Knabentraum

Einst hab ich zur Nachtzeit dies erträumt:
Früh ging ich durchs Stadttor mit dem Stecken,
Jeder Schritt schien Wunder aufzuwecken,
Silbern war das weite Land umsäumt.
Hundert Frauen kamen mir entgegen,
Alle trugen Blumen in den Händen,
Alle wollten sacht sich zu mir wenden.
Und ich ging auf duftbeladnen Wegen.
Schwalben hoben scharfen Flugs vom Feld
Steil sich in der Wolken Lichtgewühle —
Und mir war, als trüge mich die Kühle
Meiner Jugend durch die junge Welt.

Julius Bab

# Saisonbeginn

In frühern Jahren ging man meist an Goethes Geburtstag zum ersten Mal wieder ins Theater. Das Schauspielhaus begann häufig seine Spielzeit an diesem Tage, mit Tasso oder Iphigenie, mit Egmont oder Faust. Selbst Brahm hatte ein Jahr, wo er zum achtundzwanzigsten August den Faust einstudierte. Andre Bühnen standen nicht nach. Es lag ein Zug von Noblesse in dieser nicht übermäßig einträglichen Gewohnheit. Traurig, daß solche Züge mehr und mehr aus dem Bild des berliner Theaterwesens verschwinden. Der „Betrieb", der immer hastiger und hitziger wird, duldet sie nicht. Verdienen sollst Du, sollst verdienen, das ist der ewige Gesang, mit dem unsre Direktoren sich, frei nach Goethe, frei von Goethe singen. Da ist es fast ein Wunder, daß wenigstens noch der erste Abend jeder neuen Direktion unter allen Umständen der Kunst geweiht wird. Aber unter allen Umständen ist der erste Abend auch ein Unglücksabend. Zwischen diesen beiden Gesetzen lieben viele neue Direktionen einen Kausalzusammenhang herzustellen und ihn zum Vorwand dafür zu machen, daß sie so schnell von der Kunst abkommen.

Von dem jungen Direktor Alfred Schmieden, las ich irgendwo, sei derlei nicht zu befürchten: er habe schon jetzt ein halbes Dutzend Novitäten angekündigt, damit man nicht glaube, sein Molière-Abend sei sein „Sommernachtstraum" von hundert Wiederholungen. Es ist wirklich ein Glück, daß Er das angekündigt hat. Wir wären sonst felsenfest überzeugt gewesen, daß dieser Molière-Abend ebensoviel Wiederholungen erleben werde wie der „Sommernachtstraum", der die ungewöhnliche Ziffer bekanntlich seiner ungewöhnlichen Langweiligkeit verdankt. Im Ernst: anders als sonst in Menschenköpfen malt sich in den Schädeln unsrer Reinhardtfresser die Welt. Der einzige von den fünf Direktoren des Neuen Theaters, der künstlerisch gearbeitet hat, wird beim Abgang rüde beschimpft zum höhern Ruhm seines Nachfolgers, und nicht etwa bevor dieser, sondern nachdem er bereits durch seine Eröffnungsvorstellung dargetan hat, daß er vorläufig nichts für sich ins Feld führen kann als die Absicht, unabhängig von dem Geschäftsgang in jedem Monat mehrere Novitäten zu geben. Damit allein ist verzweifelt wenig anzufangen, solange wir nicht dreierlei wissen: ob diese Absicht auch ausgeführt wird,

was die Novitäten wert sind, und wie sie gespielt werden. Stünde ich dem verdienstlosen Herrn Schmieden so mißgünstig gegenüber wie viele meiner Herren Kollegen dem verdienstvollen Reinhardt, so würde ich nach dem ersten Abend prophezeien: die Absicht wird notgedrungen ausgeführt werden, weil Herr Schmieden nicht fähig ist, brauchbare Stücke zu finden, und weil er mehr zurückschreckende als zugkräftige Darsteller „gewonnen" hat. Es soll aber nur gesagt werden, daß die Eröffnungsvorstellung und warum sie noch über das herkömmliche Maß hinaus unglücklich, geradezu lähmend langweilig verlaufen ist.

Herr Schmieden hatte die ganze Weltliteratur zur Verfügung. Nichts hätte ihn gehindert, ein oder zwei gute alte deutsche Dramen aus der Vergessenheit zu befreien. Es gefiel ihm, dies Rettungswerk an zwei alten französischen Possen zu versuchen, und damit allenfalls eine bescheidene literarische Bildung, aber gar keinen künstlerischen Geschmack zu verraten. Ich kann mir vergegenwärtigen, warum Sganarelle ou le cocu imaginaire vor über dreihundert Jahren sehr häufig aufgeführt wurde und anspruchslose Gemüter jedesmal belustigt hat. Ich sehe ein, daß eine Comédie-ballet wie Le Bourgeois gentilhomme vermöge ihrer satirischen Elemente und ihres echten Zeitkolorits weit höher steht, und bin auch gern bereit, Beziehungen zu unsrer, zu jeder Gegenwart zuzugeben: menschliche Torheit ist unvergänglich und im Grunde unveränderlich. Nur zu lachen vermag ich nicht, weder hier noch dort. Die Nerven sind andre geworden und damit die Mittel, mit denen auf diese Nerven gewirkt werden kann. Was einst vielleicht sogar fein war, erscheint heute unerträglich plump; was einst noch die Intellektuellen anregte, klingt heute unsagbar albern; was einst als Kühnheit, soziale oder politische oder ästhetische, erschreckte, ist heute imstande, uns einzulullen. Die Menschen sind für uns Hampelmänner, und was als Hampelmann, als stehende Komödienfigur Geltung hatte, ist verloren in einem Lande und in einer Zeit, wo diese Tradition wesenlos ist. So gibt es nur zwei Wege, uns die Welt Sganarells und Jourdains nahe oder wenigstens näher zu bringen: eine verwegen witzige Stilisierung mit historischen Ambitionen oder eine zeitlos humorhafte Vermenschlichung.

Herr Schmieden, der, es war wörtlich zu lesen, den Mut gehabt hat, das von Reinhardt heruntergebrachte Theater zu über-

nehmen, hat auch den Mut gehabt, beide Wege zu meiden und sich für den dritten zu entscheiden. Der ist noch immer der bequemste. Er heißt Schlendrian, Farblosigkeit, Konvention und so ähnlich. Dabei wäre es ungerecht, zu verschweigen, daß man den Eindruck eines gewissen angestrengten Fleißes hatte. Schauspieler und Leiter gaben ihr Letztes her. Das Unglück ist nur, daß das Letzte dieser Truppe noch lange nichts mit Kunst zu tun hat, daß ihr Schweiß der unfruchtbare Schweiß der mittelmäßigen Handwerkerei ist. Der Direktion ist es gelungen, alles zusammenzuengagieren, was teils seit Jahren keine Beschäftigung in Berlin mehr gefunden hat, teils bis vor kurzem an andern berliner Bühnen überaus lästig gefallen ist. Von den zweiundzwanzig Darstellern der Eröffnungsvorstellung habe ich zwei Drittel unzählige Male und fast nie erfreulich gesehen. Daß der neue Herr sich die Sache so leicht gemacht, daß er so lässig nach unbekannten Talenten gefahndet hat, darf den Ton gegen ihn doch entschiedener färben, als es sonst bei einem jungen Unternehmen geraten wäre. Es gibt zunächst keinen andern Maßstab für seine Bewertung als die Frage, mit wem er künstlerisch arbeiten zu können glaubt. Und da ist es beinahe sein Todesurteil, daß er einen so unmöglichen, von Geist, Natur und Humor gleichmäßig verlassenen Schauspieler wie Herrn Albert Schindler nicht bloß an eine sichtbare Stelle, sondern mitten in den Vordergrund gerückt hat. Der ganze „Sganarell" wurde dadurch widerwärtig, und Herrn Walter Schmidthäßlers Adelsnarr (so hieß Le Bourgeois gentilhomme vor elf Jahren im Schiller-Theater, und so hätte ihn auch Fulda betiteln sollen), dieser aufgeblähte Spießer hätte noch dünner und dürftiger sein können, um dahinter leidlich zu wirken. Hier war es dafür die Regie, die entscheidend sündigte. Das Stück fällt in zwei Teile auseinander, so glatt, daß man an der Comédie an einem Abend die ersten drei Akte und an einem andern das Ballett, die cérémonie turque, mit allen den Verzierungen gegeben hat, die bei der Premiere den Sonnenkönig reizen sollten. Für uns — für die das Stück, wenn nicht durch einen großen Komiker, einzig durch ein fliegendes Tempo zu retten ist — darf auch das Ballett nur gerade angedeutet werden. Im Neuen Theater wurde es mit einer stumpfsinnigen Umständlichkeit ausgeführt, die geschmackvolle Menschen lange vor Schluß vertrieb. Herr Schmieden muß nach der Fähigkeit, sich eine Direktion zu kaufen oder kaufen zu lassen,

die Fähigkeit, diese Direktion zu führen, erst noch erweisen. Am ersten Abend hat er sie nicht erwiesen. Beim Theater kommts immer anders, und darum kann ruhig die lieblose Befürchtung ausgesprochen werden, daß er sie auch in Zukunft nicht erweisen wird.

* * *

Der Eröffnungsvorstellung des Lessing-Theaters hätte man einen Zuschauer mehr gewünscht: Gerhart Hauptmann. „Fuhrmann Henschel" ist sein letztes Drama, das von Anfang bis zu Ende von ihm durchtränkt ist, das keinen toten Punkt, keine leere Stelle hat, dem keine Silbe geraubt werden kann, und das, vor allem, ein Drama ist. Es wiederzusehen, müßte ihn nachdenklich stimmen. Aber es würde ihn zugleich traurig und wol auch zornig stimmen, wie sich die einheitlichste und bezwingendste Aufführung des Brahmschen Theaters verändert hat, wieviel gröber, flacher und flauer sie geworden ist. Man mag dahinfahren lassen, was die Zeit unerbittlich geraubt hat: die Reinheit, die Harmonie und die Schlagkraft eines Ensembles, das für ein Ziel eine Energie beseelte, in dem es keinen Fremdkörper und nicht die kleinste Lücke gab. Man wird nicht verlangen, daß die Toten wiederkehren, um im „Fuhrmann Henschel" mitzuspielen. Man braucht nicht einmal zu klagen, daß der eine oder der andre vielleicht doch zu halten gewesen wäre. Das alles ist überflüssig; denn was gehalten worden ist, reicht aus, die Vorstellung wieder sehenswert zu machen. Aber es reicht eben nur aus, und während das Material früher verschwendet werden konnte, muß es jetzt peinlich ausgenutzt, fast ängstlich verwertet werden. Brahm scheint sich über diesen Tatbestand nicht ganz klar zu sein. Wie ist es sonst möglich, daß Sauer dem Siebenhaar entzogen wird? Bei ihm hatte der Mann Vergangenheit, Schicksal und eine Seele, und es war glaubhaft, daß er nach Henschels zweiter Heirat dessen Wohnung nicht mehr betreten konnte. Jetzt wird dafür gesorgt, daß alle Feinheit und der innere Zusammenhang verloren gehen. Es ist auch nicht gut, daß der Darsteller des verwichenen Schmierenhäuptlings geradeswegs von dieser Schmiere zu kommen scheint. Seit wann ist Reicher für Rollen wie den Wermelskirch zu schade? Wenn solche Köpfe feiern, wieviel Verlust für meinen Staat! Brahm ist fähig, „Hedda Gabler" zu geben und Thea Ehstedt nicht von der Lehmann, Jörgen Tesman nicht von Bassermann und Gerichtsrat Brack nicht von Sauer spielen zu lassen.

Es wird sich aber rächen, wie sich die Sucht nach falschen Besetzungen an dieser Aufführung gerächt hat. Wozu ist Frau Eberty da, wenn sie nicht einmal mehr ihre Glanzrolle spielen darf? Es war kläglich, wie eindruckslos Franziska Wermelskirch herumzappelte. Wo ist der Brahm, der ehedem Herrn Forest mit seinen Vorstadtmätzchen heimgeleuchtet hätte? Diesen Schurschla sollte Herr Ziener spielen, der am besten sächselt, einen erfolgreichen Windhund vorstellen kann und noch die Diskretion der alten Garde hat. Dann wäre Herr Forest — nie ohne strengste Regie! — für den Hauffe frei, der bei Herrn Meinhard weichlich und monoton wird, und Herr Meinhard könnte dem schwatzhaften Bündeljüdchen die letzte Echtheit gegen. Da sonst niemand stört, Herr Oscar Fuchs sogar ein auffallend kräftiger Walther ist, so brauchte die Vorstellung um nichts oder doch nur um wenig geringer zu sein als die erste: denn Henschel und Hanne sind in alter Pracht und Herrlichkeit Rittner und die Lehmann.

Wahrscheinlich liegt es an der Schwächlichkeit des Ensembles, daß die beiden heute noch höher ragen als früher. Kurzsichtigkeit hat der Lehmann deswegen Virtuosenhaftigkeit vorgeworfen. Es ist das einzige, was man ihr nie wird nachsagen können. Sie weiß ja garnicht, was das ist. Und wenn sie es wüßte, so wäre sie niemals fähig, ihr Wissen zu verwerten. In ihr waltet künstlerische Notwendigkeit mit nachtwandlerischer Sicherheit, ohne sich Rechenschaft über Tun und Unterlassen zu geben. Den Entsetzensschrei im letzten Akt, der als Lehmannschrei so unsterblich zu werden verdiente wie der Wolterschrei, hat man anfangs nicht von ihr gehört: er ist sicherlich eines Tags aus ihr hervorgebrochen, weil die gepreßte Brust sich Luft machen mußte. Der stillere Widerklang ihres Wesens zu Henschels Wesen ist aber vielleicht noch stärker, eben weil er stiller ist. Das greift lautlos ineinander und reißt furchtbare Wunden. Hier ganz Güte, dort ganz Schlechtigkeit; hier Einfalt, dort Raffinement; dort Agressivität, hier Nachgiebigkeit. Es ist immer wieder erschütternd und aufwühlend, mit welcher Größe Rittner als Henschel zugrunde geht, wie die Schwermut seiner Schicksalsergebenheit nie sentimental wird und über die Zufälligkeit und Einmaligkeit hinaus sich zum Jammer aller Kreatur erhöht. Man muß das jetzt wieder erlebt haben, um die gebräuchlichen Schlagworte, die diese Seelenkunst verkleinern sollen, für alle Zeiten abzuschwören.

# Der Zweck im Stil der Schaubühne

## Zwischenaktsnotizen

(Schluß)

Vergessen wir nicht, wo wir uns befinden! Von Lichtern strahlt ein prangendes Haus. Es erfüllt sich mit Herren und Damen, mit allerlei Volk, und sie alle sind erwartungsvoll. Ihre Kleidung verrät es: sie wollen sich vergnügen; ihre Mienen verkünden es: sie wollen sich vergnügen. Sie grüßen, sie plaudern, sie scherzen, sie lächeln sich zu, sie kokettieren, sie flirten, sie schauen umher: dort eine schöne Frau, hier ein stolzer Mann, dort funkelnde Geschmeide, hier ein schwellendes Gelock; Fürsten und Große, gute Freunde und seltsame Fremdlinge, Helden und Heldinnen der Kämpfe, der Gespräche, der Abenteuer des Tages, herausfordernde Kokotten, verschlossene Männer mit dem unheimlich stillen Blick der Macht, minderwertiges, geputztes, vergnügtes Gesindel: die Welt, die ganze, schöne Welt! Und wir dabei! Auch uns sieht man, von da und dort fangen wir Blicke, neugierige und bewundernde, spöttische und feindliche, auch von uns wird gesprochen: hier vielleicht mit Achtung, dort ganz gewiß mit Geringschätzung und Haß. Und ihrer werden immer mehr und mehr und mehr. Es summt, schwirrt und flimmert, brandet, braust, uns schwindelt fast, wir fiebern, es ist uns, als müßte nun etwas geschehen — da, ein Glockenton, ein Akkord, ein überraschender Hauch aus andrer Luft, ein verändertes Licht, eine gebieterische Stimme: Ah! Es wird etwas geschehen! Laßt uns sehen, laßt uns hören! O, wir sind dabei! Nur zu, nur zu! Es ist nicht anders, als wenn im Kreise der Tafelnden einer aufsteht und an sein Glas klopft, daß es schrillt, oder wenn im Salon einer aus der Gruppe der Plaudernden zum Flügel tritt und einen Akkord anschlägt. Es ist, wie wenn eine flüsternde Menge in lauer Nacht durch die Gärten wogt und plötzlich eine Rakete emporprasselt. Ah! Was gibts? Laßt uns sehen, laßt uns dabei sein! Es ist, wie wenn auf dem Jahrmarkt, wo sich das Volk durch die Budengassen schiebt, der Spaßmacher auf die Plattform springt und plärrt und Kapriolen schießt. Ah! Laßt uns sehen, laßt uns hören! Wir wußten ja, es würde etwas geschehen. Wohlan wir sind dabei!

Es geschieht etwas. Nun, was denn? Vielleicht, wer weiß, ganz zufällig, ist es Kunst. Zufällig? Nicht doch! Es war Absicht, wir wollten Kunst, denn — man schätze uns nicht zu gering ein! — wir bezweifeln, daß wir uns sonst so vergnügt hätten, wir, die wir weder Bauern noch Barbaren sind . . . So wäre denn aus unserm allzu aufrichtigen Geständnis ein Kunstgesetz erwachsen? Oder wollten wir etwas andres zu erkennen geben, als daß die Kunst notwendig und natürlich erst dann einsetze zur Steigerung unsrer geselligen Freuden, wenn unsre

verfeinerte Kultur uns nicht mehr gestattet, auf andre geringere Weise froh zu werden? Gesetzt, daß wir mißmutig werden, wenn wir uns ohne Kunst kleiden und bewegen müssen und andre sich kunstlos kleiden und benehmen sehen, gesetzt, daß uns ein Haus unerträglich schiene, wenn es in Architektur und Schmuck nicht einen vollendeten Geschmack entfaltete, gesetzt, daß wir in allem Tun und Lassen so entscheidend von den Gesetzen des vornehmen, weltmännischen Stils bestimmt würden, dann wäre auch keine andre Befriedigung unsrer Schaulust möglich als eben durch die Kunst. Dann müßten auch die Kapriolen des Spaßmachers zum allentfesselnden Taumel der Komödie gewandelt sein und die Greuel der Haupt- und Staats-Aktionen, die ernsten Konflikte zwischen Mensch und Mensch müßten ungeheuer aufsteigen zur allüberwältigenden Majestät des Tragischen, wenn anders wir das noch finden sollten, was wir suchten: unsre Vollkommenheit, unser „Vergnügen".

*

Unser Vergnügen? — Wer sind „wir"? Indem diese Frage gestellt wird, befällt uns eine Ahnung, wie unendlich weit wir uns von der Willkürlichkeit der Literatur und der ästhetischen Sektiererei entfernen und welche unsagbar schweren Probleme der gesellschaftlichen Kultur von uns eine Lösung verlangen, sobald wir uns einmal anschicken, die Schaubühne und ihre Gesetze einigermaßen ernsthaft zu erörtern. Das Problem der Schaubühne wird uns zum Problem der modernen Gesellschaft überhaupt. Jede Gesellschaft hat das Theater, dessen sie wert ist, und niemand, auch nicht der unbeschränkteste Gewaltherr, auch nicht der gewaltigste Künstler vermag ihr ein andres aufzuzwingen. Wir haben keine Gesellschaft der großen, tapfern Rasse wie das Frankreich des vierzehnten Ludwig, und also auch kein Theater des großen Stils, noch auch eine Gesellschaft der kleinen, zierlichen Rasse, wie die Japaner, und also auch kein Theater des kleinen Stils. Wir haben das Chaos, das alles enthält, und so haben wir auch das Theater, das alles enthält; und wie dort in der trüben Masse der modernen Bourgeoisie versprengte Edelgesteine einer höhern Menschlichkeit nur hin und wieder in noch machtloser Vereinzelung aufleuchten, die, wenn sie sich kristallisierten, vielleicht eine „Aristokratie" bilden würden, so entbehrt auch unser Theater noch jeglicher Verdichtung seiner stilistischen Elemente. Denn der Zwang zu dieser Verdichtung kommt nicht von der Kunst und viel weniger noch von der Literatur — beide besitzen wir in hoher Vollendung sondern vom Leben, von der Geselligkeit einer „Gesellschaft" — und die besitzen wir nicht . . . Die bisherige, die literarisch-ästhetische Theorie, trennte Bühne und Zuschauer-Raum; dort sollte Schönheit sein, hier irgend etwas andres, das ihr gleichgültig war. Sie nannte es „Publikum" und schalt darüber als über eine wesenlose, geschlechtelos empfangende Masse Uns ist diese Zweiteilung des Theaters ebenso streng verboten wie die.

Welt-Anschauung, welche sie diktiert hat. Wir müßten die Erfahrungen von hundert Jahren in den Wind schlagen, wenn wir leugnen wollten, daß jene Theorie falsch, und daß unsre Ästhetik um ein Jahrhundert hinter unsrer Wissenschaft zurückgeblieben sei. Denn was man auch sagen mag: das steht fest, daß das Publikum Recht behalten hat. Es hat ganz das Theater, welches es will, und alle Strafpredigten der Kritik, alle Flüche der Literatur, alles Gespötte der Satire und alle Thesen der Reformatoren haben nichts vermocht, als bei dem Publikum in Dingen des Theaters ein grundsätzliches Mißtrauen gegen Kritik, Literatur und Kunst überhaupt großzuziehen. So wurde die Kluft, welche die „höhere", die „literarische", die „rein-künstlerische" Bühne von dem Zuschauer-Raum trennte, immer tiefer, unüberbrücklicher. Beide „Teile" verloren ganz das Bewußtsein, daß sie ursprünglich eins gewesen, und damit verloren beide zugleich alle organischen Grundlagen ihres Daseins. Die Zuschauer wollten sich nicht mehr eingestehen, daß es ein, wenn auch noch so armes, noch so kümmerliches, noch so bürgerliches, Sehnen nach einem einst ungeheuern Rausche sei, das sie in das tempelähnliche Haus trieb; sie glaubten es am Ende selbst, daß sie sich dort nur „bilden" wollten; und die Theorie der modernen Bühne ward ganz und gar gegründet auf das bürgerliche l'art pour l'art, auf literarische oder musikalische oder schauspielerische oder szenische Fachgesetze. Es dachte niemand mehr daran, was denn das Theater eigentlich sei. Uns ist der Orgiasmus, der erhobene Rausch-Zustand der schauenden Menge das Wesentliche, denn aus ihm geht erst die Aufführung hervor, denn aus ihm wird sie zur Kunst erhoben, sobald das kulturelle Niveau der Versammelten keine andre Art von Ausdruck mehr gestattet. Uns ist es ganz selbstverständlich, daß die Kunst innerhalb des Theaters offenbar nur dann ihrem Zweck genügen und also berechtigt und eine spezifische Theaterkunst sein kann, wenn sie von jenem Orgiasmus irgend etwas enthält und ausstrahlt, und daß sie es um so mehr sein muß, je höher sie unsern Orgiasmus steigert. Darauf beruht nach unsrer Ansicht das, was man die „Wirkung" solcher Kunstwerke nennt, und darum ist diese so schwer zu berechnen für alle die, welche sie nur nach dem Maße der aufgewandten Kunst, Geistigkeit und Geschicklichkeit beurteilen wollen. Kunst, Geist und Geschick wirken hier nur an untergeordneten oder besser übergeordneten Stellen, vorauf geht immer das orgiastische Stimulans. Das kunstloseste Lied, der geistloseste Schauspieler, das ungeschickteste Stück können „wirken", wenn sie irgendwie einen berauschenden Hauch ausströmen über die Menge, und selbst eine dieser Menge ihrem tiefsten Inhalt nach gänzlich unfaßliche, auf der Höhe der überirdischsten Schönheit bewegte Dichtung ist ihrer Wirkung sicher, sobald sie durch unbegreifliche Strahlungen den orgiastischen Taumel zu entflammen vermag. Auch heute noch ist es das Gelüst

nach dieser Berauschung, das uns in das Theater treibt, selbst unsre „Bildungs-Philister" vermögen es nicht hinter einem Schwalle verlogener „Meinungen" zu verbergen, wie sehr dieser Drang sie bewegt, obzwar er nur noch mit kümmerlichen Reflexen durch ihre Seelen zittert. Wer es bezweifelt, sah niemals die glühenden Augen unsrer Frauen, wenn Egmont jauchzend in den Tod geht, und daß auch der stumpf gewordene Bürger triumphierend das Haupt erhebt, wenn Mark Anton zu seinen Römern spricht. Freilich, es ist nicht ein Kreis Auserwählter, welcher sich heute versammelt; es ist das Menschengemisch, das wir „Bourgeoisie" nennen, und in dem die niedrigern Typen ungeheuer überwiegen. Da genügt es, wenn ein temperamentvoller „Liebhaber" sein schwärmerisches Mädchen endlich zur Frau bekommt, da genügt ein listiger Ehebruch, eine lächerliche Verwechslung, wenn sie nur ein wenig schwungvoll dargestellt wird, um die Menge zu entzücken. Doch wo der „Schwung" mangelt, da gehen auch die höchsten Werte der Kunst rettungslos verloren. Daß es aber auf den „Schwung" ankomme, erkennen wir um so deutlicher daran, daß auch das abgebrauchteste Motiv noch Wirkung tut, wenn es nur wenigstens den Schein davon an sich trägt. Die Kunst, heute „Erfolg" zu haben, beruht daher auf der Fähigkeit, die Gabe an mäßig berauschenden Stimulantien so zu bemessen, daß sie von den beengten Seelen der überwiegenden Durchschnitts-Menschen noch ertragen wird. Der große Schauspieler, der große Dichter tut ihnen des Guten immer viel zu viel; er versteht sich nur auf die „Orgiastik" der großen Seelen, auf den „Überschwang". Wenn er siegen soll, müssen sich die „Durchschnittlichen" in der Minderheit befinden, es muß eine Auslese stattgefunden haben, es muß ein Kreis Ebenbürtiger um ihn geschlossen sein. Das läuft aber, nüchterner gesprochen, auf die für uns Heutige nicht mehr sehr erbauliche Erkenntnis hinaus, daß eine Schaubühne von durchaus künstlerischer Wesenheit nur da möglich ist, wo eine ausgeprägte Kultur des Lebens besteht. In unsern alten Dörfern stand eine in sich vollkommene Bauernkultur, und deshalb waren dort die Passionsspiele möglich, die wir uns, was den Stil der Geberdensprache, der Tracht, der Aufzüge, der Bewegung anlangt, durchaus nicht geringwertig vorstellen dürfen. An den Höfen der dynastischen Zeitalter stand die zwar barocke, aber doch deutlich ausgesprochene höfische Kultur, und deshalb hatten sie auch ihr Theater. Heute mangelt noch durchaus eine moderne „Gesellschaft" von ausgebildeter Formen-Konvention, und solange sich eine solche nicht konzentriert, wird auch ein Stil der Schaubühne nicht verwirklicht werden. Aber wir müßten schlechte Zeichendeuter sein, wenn wir nicht wahrnehmen wollten, daß wir an der Schwelle einer Entwicklung stehen, welche zur Konzentration einer solchen modernen Gesellschaftskultur hinführt — und damit zu einer Schaubühne neuer, künstlerischer Form.

Georg Fuchs

# Rundschau

**Leipziger Theater**

Es gab eine Zeit, da herrschte Friede und Einträglichkeit in Leipzigs Theaterwelt: Ein Pächter, ein Direktor, eine Kasse. Max Stägemann, königlich sächsischer Geheimer Hofrat, leitete die beiden Stadttheater, das Alte und das Neue, und hatte vorsichtshalber auch das Carola-Theater im Süden der Stadt gepachtet. Wems in einem nicht gefiel, der konnte in das andre gehen . . .

Aber es standen Leute auf, die waren mit allen drei Theatern nicht zufrieden. Sie tadelten laut, daß von der modernen Literatur bestenfalls die erfolgreichsten Stücke ein Jahr später nach Leipzig kamen, daß häufige Aushilfsgastspiele gar zu deutlich die Schwächen des Ensembles zeigten, und zuguterletzt: die Qualität der üblichen Vorstellungen! Seitdem ist in Leipzig wieder einmal die Theaterfrage aktuell, hochaktuell.

Nachdem Stägemann sich das Theatermonopol gesichert hatte, erkannte er wohl, daß er in Zukunft weniger im Theater als bei den „Maßgebenden" der Stadt zu suchen hätte. Dieser klugen Einsicht verdankte er es denn auch, daß er im Jahre 1902 als sein Pachtvertrag wieder ablief, immerhin die beiden Stadttheater behielt. Das dritte Theater durfte er trotz einer rührenden Eingabe an die Väter der Stadt („ich hege schwere Bedenken für die künstlerische Zukunft des leipziger Theaters") nicht wieder pachten. Ein freies Spiel der Kräfte sollte Leipzig statt eines schlechten zwei gute Theaterunternehmen bescheren.

Anton Hartmann, früher Liebhaber in Leipzig, zuletzt Direktor in Görlitz, war der Mann, von dem Leipzig eine literarische Bühne erwartete. Man muß gestehen, er fing nicht übel an. Er eröffnete sein „Schauspielhaus" mit „Wallensteins Lager", Goethes „Geschwistern" und den „Ruhmlosen Helden" von Paul Busson. Und wir sahen in jenem ersten Winter 1902/3 noch manches interessante Stück, das Stägemanns Vorsicht und seine Ehrfurcht vor Herrn von Gottschall nie zugelassen hätte. Aber — das Publikum wollte mit einem Male nicht, wenigstens nicht so, wie Hartmann wollte: gleich kommen, zahlreich kommen und zahlen . . . Immer noch ging die konservativ gesinnte Mehrheit ins Stadttheater und lauschte Herrn von Gottschalls Unfehlbarkeit, die Hebbels Dramen mühsame Konstruktionen nannte. „Ja, der Herr Geheimrat kann nun einmal die moderne Literatur nicht leiden," wisperten die Eingebornen ehrfürchtig.

Manche zwar erkannten Hartmanns guten Willen an — aber als die erste Saison zu Ende war, bewies ihm seine Bilanz, daß Leipzigs Bewohner kein künstlerisches Theater verdienten. Wohl ließ er die Fahne der Kunst noch weiter wehen, zumal wenn sich gerade ein zahlungsfähiger Träger fand, aber nun sollte, zum Donnerwetter, das literarische Publikum auch kommen! Und mit aufopfernder Kunstbegeisterung inserierte er wöchentlich drei bis fünf Novitäten. Heute „Egmont", ganz neu einstudiert, morgen „Nesemanns Rheinfahrt", übermorgen „Die Hochzeit der Sobeide", Donnerstag „Das große Licht" und Freitag „Was Ihr wollt". Das Publikum war immer noch nicht zufrieden. Da mußte Hartmann einem neuen Geldmann auseinandersetzen, daß niemand sich so wie er zum Finanzdirektor eines Theaters eigne, daß für die Kunst kein Opfer zu groß sei . . . und dann mietete er, zu dem Carola-Theater hinzu, ein Variété-Theater, taufte es Theater am Thomasring und konnte nun einem hohen Adel

und p. t. Publikum ein täglich wechselndes Programm versprechen. Aber das Publikum blieb aus der Kunststätte weg und ging lieber gleich in das Variété.

Hartmann ist noch nicht zu Ende! Er wird den Fahnenflüchtigen auf halbem Wege entgegenkommen und ihnen in der kommenden Saison eine Operette — ich bitte: das ist doch beinah so gut wie ein Variété! — bieten; aber erstklassig! Natürlich ... wie immer.

Der Direktor der Stadttheater hatte sich unterdessen längst nicht soviel Aufregung bereitet. Er nährte sich ruhig weiter von bewährten Verstorbenen oder gab auch mal Novitäten von Herrn von Gottschall, Philippi, Wildenbruch, Sudermann und sogar von Hauptmann, oder wer etwa gerade billig zu erwerben war. Als er trotzdem nicht mehr ganz soviel verdiente wie früher, beeilten sich die Maßgebenden, ihm die Eintrittspreise zu erhöhen, damit er auch in den neuen schweren Zeiten das Niveau seiner berühmten Diners und des städtischen Kunstinstituts „voll und ganz" erhalten zu können in der Lage sei. Dann heiratete sein erster Held und Liebhaber (so nennt man hier noch immer die Leute, „die so die bessern Sachen sagen") die Tochter eines schwerreichen leipziger Granden, zahlte seinem Direktor eine Viertelmillion, wurde als Mitdirektor angenommen — und als die Stadtväter ihre offizielle Meinung zu diesen etwas problematischen Operationen äußern wollten, hatte Stägemann diese schlechte Erde gerade verlassen.

Auf und ab gingen die Wogen um den neuen Mann — aber eine Viertelmillion und einige ganze im Hintergrund .... welcher Leipziger hätte vor solchem Befähigungsnachweis nicht ein bis zwei Augen über die paar Kontraktverstöße zugemacht! So wurde Robert Volkner, nachdem er sich noch die Pacht hatte ermäßigen lassen (immer die teuern Zeiten, das Kunstinteresse und die gefährliche Konkurrenz!) Direktor der leipziger Stadttheater. Zwar war er ein mäßiger Darsteller, aber „man hofft", er wird ein guter Direktor werden.

— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

Heute sind in Leipzig alle, die überhaupt etwas vom Theater verstehen, einig über den Tiefstand unsrer Bühnen. Kein Qualitätsunterschied besteht zwischen Stadttheater und Schauspielhaus.

Nicht daß man den absoluten Mangel talentvoller Schauspieler zu beklagen hätte: Leipzig ist ja bekannt als Sprungbrett vieler jetzt Berühmten. Aber eben als Sprungbrett zu bessern Orten und Zeiten. Jedes Jahr erleben wir es, daß die begabtesten unsrer Schauspieler, noch ehe wir sie ganz gesehen haben, mit einem Seufzer der Erleichterung den Staub dieser Stadt abschütteln. Und immer deutlicher merken wir, wie sie den Ruf unsrer Theater verbreiten, so daß die viertgrößte Stadt Deutschlands nunmehr auf Ersatz aus Bielitz, Linz und Troppau angewiesen ist. Oft sehen wir auch Anfänger vom Konservatorium; auch sie gehen natürlich weiter, nachdem wir hier ihre Lehrjahre verfolgen durften.

So reicht sich alles die Hand, um das zu schaffen, was das Charakteristikum unsers Theaters, wie aller schlechten Bühnen, ausmacht: die Stillosigkeit. Daß ein verhungertes Webermädchen in durchbrochenen Seidenstrümpfen auftritt, fällt auf einer leipziger Bühne nicht auf. Der Präsident von Walter bewegt sich wie König Kreon von Korinth, Friedrich Wilhelms Majestät wird markiert durch denselben Stelzschritt, der Philipps des Zweiten finstern Stolz andeuten soll. In einem Stück kommt die Mimik des Entsetzens im zweiten Akt, in einem an-

dern im vierten; in einem trägt man Prachtgewänder, im andern Lumpen; was dargestellt wird, steht ja auf dem Theaterzettel. Und wenn Spieler und Gegenspieler sich zwei Rollen lang angeschrieen haben, fällt doch jedesmal der Vorhang. Übergänge ausfeilen? Individuen verkörpern? Den Angelpunkt eines Dramas, einer Persönlichkeit auffinden? „Die neuen Kostüme des dritten Aktes sind entworfen von der Obergarderobiere .... und ausgeführt im Atelier des Theaters, die neuen Dekorationen im vierten Akt sind hergestellt im Atelier von . . .“ Mein Gott, ist das nicht genug Arbeit? Und wichtigere, als daß es erlaubt sein sollte, etwa für ein abgetöntes Zusammenspiel, den Rhythmus der Darstellung kostbare Zeit zu verschwenden? Zwei, drei Proben, zur Not ein „allseits beliebter Gast“ — für den Stil sorgen die neuen Möbel von irgend einem Atzold oder Pätzold.

Man ist an der Frage nach der Ursache all des Übels keineswegs vorübergegangen. Gar viele — zumal natürlich vom Theater — verdammen die Stupidität gerade des hiesigen Publikums als alleinschuldig. Aber schließlich trifft doch auch hier zu, was sich von jedem »Publikum« sagen läßt: Es besitzt manches Verständnis für das Gute und nur eben gar keins für das Schlechte. Natürlich fehlt dieser unerzogenen Masse die Gabe kritischer Unterscheidung. Man könnte Leipzigs Publikum, dem das Fremdenelement und überhaupt frisches Blut nun einmal abgeht, vielleicht noch manches Schlechte nachsagen, aber die ganze Frage scheint mir nicht spruchreif in einer Stadt, um deren Bühne sich seit zwanzig Jahren kein kunstverständiger Theatermann bemüht hat. Weder die schlappe Wurstelei im Stadttheater noch der programmlose Raubbau der Vereinigten Schauspielhäuser kann diese einzige Möglichkeit einer Rettung ersetzen.

Freilich: vestigia terrent.

Heinrich Trampe

---

### Von Mittag bis Mitternacht in Nürnberg

Nürnberg — in diesem Sommer Ausstellungsstadt und Vorort für Bayreuth — gibt sich die redlichste Mühe, manchem etwas zu bringen, Machen wir also eine theatralische Razzia — von Mittag bis Mitternacht.

Da wir als alte Bekannte in die prächtige Stadt kommen, fahren wir gleich in die Ausstellung und machen als wohlerzogene Leute zunächst der Wirtin unsre Aufwartung: dem Ausstellungsgebäude der Stadt Nürnberg selbst. Dort entdecken wir ein gar wunderlich plumpes Modell, unter dem die Worte stehen: Neues Stadttheater Nürnberg. (Der Architekt ist Seeling = Berlin.) Wenn wir dann noch an den Wänden Abbildungen des erst kürzlich fertiggestellten Baus sehen, der unzählige Ränge hat, kein verdecktes Orchester und ein viel zu wenig ansteigendes Parkett, dann wird es uns zur betrübenden Gewißheit, daß wir es hier mit dem protzigen Denkmal einer reichen Fabrikstadt zu tun haben, nicht aber mit einem würdigen Tempel Thaliens für die Stadt des Hans Sachs. In schroffsten Gegensatz zu dem berliner Architekten stellen sich die Münchner Heilmann und Littmann, deren neues Theater in Bad Kissingen wir nebenan, im Kgl. bayr. Staatsgebäude, abgebildet finden Diese Firma, die den Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, im münchner Prinz-Regententheater das schönste deutsche Theater geschaffen zu haben, hat auch diesmal (wenn man Bild und Grundriß vertrauen darf) ein kleines Meisterwerk geschaffen: ein

zierlich kokettes Kurtheater, das von jeder aufdringlichen Talmi-Eleganz frei ist. Auf Einzelheiten können wir leider nicht eingehen, da wir von einem dienendem Geist ans Telephon gerufen werden. „Opernübertragung aus München" ist hier die Losung; Tannhäuser steht heute auf dem Programm. Doch vergebens versuche ich, das Surren des Apparats zu deuten: Frau Venus ist allzu diskret und läßt mich nur zu bald wieder ziehen.

Unser nächstes Ziel ist das Hans-Sachs-Theater, das für Marionettenspiele münchner Künstler unter Leitung Paul Branns errichtet wurde. Die Eröffnungsvorstellung ist vollständig mißglückt. Das muß man um so nachdrücklicher betonen, wenn man dem Unternehmen, das bald in Berlin sein eigenes Heim haben wird, sympathisch gegenüber steht. Zunächst ist die Bühne allzu klein angelegt. Diesen Mißgriff hat man auch gleich erkannt und wird ihn für Berlin beseitigen. Der Hauptfehler aber war die Wahl des Stücks. Kasperls Streiche, wie sie Graf Pocci in unzähligen Spielen darstellt (diesmal gab man das „Eulenschloß"), langweilen uns heute. Wir können über seine Späße beim besten Willen nicht mehr lachen, und man kann Herrn Brann nur raten, den Grafen ganz in Bayern zu lassen. Auch der Gedanke, Hans Sachsens derbknochige Gestalten zu Marionetten machen zu wollen, erscheint mir recht wenig glücklich. Der Spielplan dieses Theaters kann garnicht modern genug sein; es wird daher erst mit seiner nächsten Premiere, Schnitzlers „Tapferem Cassian", die eigentliche Feuertaufe zu bestehen haben. Hoffentlich ist dann auch noch ein andrer Uebelstand beseitigt. Es geht nicht an, den Text von Dilettanten deklamieren zu lassen; ohne wohlgeübte Sprecher werden sich hier künstlerische Wirkungen nie einstellen.

Auf die allzu kindliche Posse folgt eine allzu mondaine Komödie. Im „Intimen Theater" wird Donnays (in Berlin und München verbotene) „Prinzenerziehung" allabendlich stürmisch bejubelt, trotzdem oder vielmehr weil es überhaupt kein Theaterstück ist, sondern lediglich eine Folge geistsprühender erotischer Dialoge, die so sehr auf der Grenze des Möglichen stehen, daß jeder Censor das Recht hat, sie zu verbieten, wenn er überzeugt ist, daß die Schauspieler durch ihr Spiel diese Grenze überschreiten werden. Der nürnberger Censor brauchte sich nicht lange den Kopf zu zerbrechen, da er wußte, daß Direktor Meßthaler (Erzieher Cercleux) und auch der auffallend begabte Herr Edthofer (Prinz Alexander) so vornehm spielen würden, wie man das sonst nur in Paris zu sehen gewohnt ist.*) Die Damen bedachten dafür desto weniger — auch nicht die Gastin — daß die Szenen in eleganten Salons spielen.

Zum Schluß wollen wir noch einen Augenblick in das gegenüberliegende Cabaret treten, da uns in der großen Tingeltangelwüste eine Oase winkt: die rassige Mary Irber, Frank Wedekinds „entzückende Kollegin", singt mit ihrem Kinderstimmchen ganz schaurig „Böt mir einer, was er wollte", um nachher desto kecker den „goldenen Mittelweg" zu preisen. (Beide Lieder stehen in Wedekinds „Vier Jahreszeiten" und sind von dem Ungarn Béla Laszky vertont). Dann aber entfliehen wir rasch den andern Darbietungen; es strengt schließlich doch etwas an, zwölf Stunden Theaterkunst zu genießen — von Mittag bis Mitternacht. G. A.

*) Inzwischen hat der Censor das Stück doch verboten.

### Das leipziger Preisausschreiben

Herr Robert Overweg in Leipzig hat sich durch die Bemerkungen beschwert gefühlt, die in Nr. 21 an das Preisausschreiben des Deutschen-Kampf-Verlags geknüpft waren. Ein persönlicher Angriff auf Herrn Overweg lag mir fern. Ich habe nur zum Ausdruck bringen wollen, daß mir die Verquickung eines dramatischen Preisausschreibens mit der Prüfung von Theaterstücken gegen Entgelt fragwürdig erscheint, und vor jenen Elementen gewarnt, welche die schädliche Überproduktion von talentlosen Theaterstücken fördern. Daß Herr Overweg nicht zu diesen Elementen gehört, erweist seine Broschüre „Das moderne Drama und wie bringe ich es unter", von der ich damals nur den ungeschickten Titel kannte, und die ich inzwischen gelesen habe.

---

### Vater Philipp

In der Köpnickerstraße, Berlin SO., steht ein Haus, das internationalen Boden vorstellt. Heiligen Boden der Kunst. Das „Deutsch-amerikanische Theater" versucht, es denjenigen, die aus Respekt vor der Seekrankheit und andern wehevollen Beigaben der Ozeanreise diesseits des großen Teiches bleiben, die Lebensform der Yankees und ihrer deutschen Zuwanderer zu erklären. „Compère", wie der Franzose sagt, ist hier Herr Adolph Philipp, der Direktor. Ein F. von Schirp der deutschen Bühne. Seiner Dichterfeder entsprießen die „Stücke": stets nach dem gleichen Rezept zusammengeknetete, zwischen altväterischem Volksstück und neumodischem Adolph-Ernst-Klimbim die Mitte haltende Amerikana, in denen immer der nämliche „Hamburger Tjunge", dem wieder Philipp seinen dröhnenden Tenor und seinen waschechten Waterkant-Dialekt leiht, vom New-Yorker Leben tüchtig durchgerüttelt und durchgeschüttelt wird. Derselbe Philipp macht auch die Musik und singt ihre melancholischen Nummern selber, bei den hohen Tönen den Mund leicht nach rechts verschiebend, bei den höchsten den Hut ziehend und ihn mit ausgestrecktem Arm in die Luft haltend. Und er ist vor allen Dingen der eminenteste Dresseur seiner Chorleute, die unter seiner Oberherrschaft jene Grenze, wo der Mensch im Automatischen aufgeht und die Funktion der Maschine annimmt, erreicht haben. Vater Philipp inszeniert nach dem Gedanken: „Das Leben ein Tanz". Wenn in seinen Bühnenwerken ein Mensch zum Ausdruck seiner Gefühle die Form des Liedes wählet, so beginnt er sogleich zu hüpfen. Und er nicht allein. Aus jeder Kouliſſe hervor tänzeln sofort irgendwie phantastisch vermummte Choristenbataillone, marschieren vor, hinter, neben den Singenden einher, ordnen sich zu Fronten, an deren „Richtung" auch der gestrengste Bataillonskommandeur keinen Mangel fände, heben beim ersten Takt das rechte, beim zweiten das linke Bein, kurz sind ein einziger Rhythmus, ein Gleichklang in Wort und Geste.

Bei alledem hat Vater Philipp in seinem neusten Werk eine Schwenkung gemacht. Ade Waterkant, Vierland, Finkenwärder: es lebe die Prairie! „Er" ist also Cowboy „im wilden Westen" (so heißt auch das Stück), trägt blaue Bluse, Schlapphut und den Revolver im Lederfutteral, verdreht den Mädels die Köpfe und ist ein echter „Teufelskerl". Das ist er sogar sehr, daß er dem Collegen Bernard Shawscher Herkunft ein Erlebnis getreu nachahmt. Denn auch Vater Philipps Cowboy will gerade, den Strick um den Hals, in Gleichmut sterben, als ihn das

größte Glück seines Lebens ereilt. Eine Erbschaft von dreieinhalb Millionen: Bagatelle für die Köpnickerstraße. Natürlich liegt das Kapital in der deutschen Reichshauptstadt fest, sodaß die Gelegenheit gegeben ist, das spreeathenische Volksherz in einem Akt mit echten Typen und Dialektanklängen zu beschenken. Und Vater Philipp hat in Herrn Lüppschütz, in Herrn Arno und Fräulein Wehling Leute, die sich mit derben berliner Figuren wohl zu verhalten wissen. Vielleicht also geht es ihnen allen und dem Publikum besser, wenn wir uns einmal ausschließlich auf deutschem Boden wiedersehen Schließlich gibt es nicht nur Berliner, die nach Amerika, sondern auch Amerikaner, die nach Berlin kommen. Hoffentlich leitet dieser Hinweis eine neue Epoche Philippschen Schaffens ein.

W. T.

---

### Lortzing-Theater

Im Anfang war die Kraft, und jeder ist seines Glückes eigener Schmied. Warum sollte nicht der rechte Mann dem allgemeinen Aberglauben an den Fluch, der bisher über allen Unternehmungen im Belle-Alliance-Theater zu schweben schien, durch rechte Taten ein Ende machen können? Diesmal wagt es einer wieder mit der Oper, mit einer Volksoper, nachdem das alte Haus umgebaut worden ist und einen neuen Namen erhalten hat: Lortzing-Theater. Nun, Sonnabend, am ersten September, war die Eröffnungsvorstellung mit „Zar und Zimmermann". Aber wer will und kann nach der ersten Leistung die Zukunft prophezeien? Alle Mitwirkenden sind bei der Eröffnung eines neuen Unternehmens naturgemäß mehr mit dem äußerlichen Eindruck beschäftigt, den sie aufs Publikum machen, als mit dem innern Wesen des gespielten Werks selbst. Ob die Darstellung zum ersten Mal gut oder schlecht ausfällt, ist daher keine Garantie dafür, daß nicht in Zukunft das genaue Gegenteil beständig eintritt.

Der allgemeine Eindruck der Eröffnungsvorstellung entsprach gewissen, nicht allzuhoch geschraubten Erwartungen. Eine tüchtige Praxis war anscheinend am Werk und bewährte sich. Zwei Künstler seien aus dem Namenregister herausgehoben: Emil Greder, der grundgescheit und bedeutend den Bürgermeister darstellte, ohne in naheliegende „komische" Übertreibungen zu fallen, glücklich unterstützt von einem umfangreichen, weichen, nuancenfähigen Baß, und Kapellmeister Arthur Bodanzky, der außerordentliches Feingefühl in seiner Orchesterbegleitung, sowie in der sinnvollen Temponahme der Ouverture bekundete.

Sein Haus zu einer künstlerischen Volksoper zu machen, müßte dem Direktor Max Garrison gelingen, wenn er sich streng auf dem von Lortzings Namen umgrenzten Kunstgebiet hielte: liebenswürdige, schlichte Kleinkunst, sonniger Realismus, naive Romantik; das heißt zugleich: Ausbildung eines einzigen eigenartigen Stils! Doch Troubadour und Fra Diavolo sind bereits angekündigt. Es ist eine Trübung des klaren Wassers: die alte konfuse, kunterbunte Operei nebelt wieder heran. Man überlasse die dem Königlichen Opernhaus, schon seiner größern Mittel wegen.

G. G.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
13. September 1906
II. Jahrgang Nummer 37

# Die Stadttheater und das Drama

Es gibt in Deutschland eine Anzahl Theater, welche zu ihren Einnahmen aus den verkauften Zuschauerkarten noch jährliche Zuschüsse und andre Unterstützungen erhalten, entweder von Fürsten oder von Stadtverwaltungen. Die von Fürsten unterstützten Theater galten ursprünglich als Anstalten zur Belustigung und Unterhaltung von Fürst und Hof; die von den Stadtverwaltungen unterstützten Bühnen können nicht als bloße Belustigungs- und Unterhaltungsanstalten betrachtet werden, denn da die Unterstützungen unmittelbar aus den Steuern der Bürger genommen werden, muß hier offenbar ein höheres Ziel vorliegen, kann es sich nicht um die Befriedigung der Genußsucht gewisser Kreise handeln, sondern nur um ein allgemeines und bedeutendes Kulturinteresse, das von jedermann anerkannt wird. Ähnlich wird man es für angemessen finden, daß eine Stadtverwaltung einen öffentlichen Spielplatz unterhält, um den Kindern der Einwohner zu einer gesunden körperlichen Entwicklung behülflich zu sein; und die kinderlosen Steuerzahler können sich über eine derartige Verwendung ihrer Steuerbeiträge, von welcher sie selbst keinen Vorteil haben, nicht beschweren, denn es gehört zu den anerkannten Aufgaben der Verwaltung, innerhalb der Möglichkeitsgrenzen die Gesundheit der Bürger zu fördern. Aber wenn etwa eine Stadtverwaltung öffentliche Tanzmusiken veranstaltete, damit die tanzlustigen Einwohner sich kostenlos vergnügen können, so würde man sie mit Recht tadeln, daß sie ihre Befugnisse überschreite; denn die nicht auf einen allgemeinen Zweck abzielende Belustigung einzelner darf offenbar nur von jedem einzelnen bezahlt werden. Solche allgemeinen Zwecke sind durchaus auch von der Bühne zu erstreben, und aus der Kenntnis dieser Tatsache erklären sich auch die Unterstützungen von Stadtverwaltungen für Theater. Die dramatische Kunst ist von den redenden Künsten die edelste und höchste, weil sie nicht anders denkbar ist denn als Weltanschauungskunst und als eine der Blüten der Sittlichkeit, welche in einem Volke ruht:

sie spürt die letzten Triebe des Volkslebens auf, gestaltet sie zu idealen Formen und stellt sie als solche, geläutert und erhöht, dem Volke von neuem vor; sie übt so die gleiche Arbeit wie die Religion eines Volkes, und wie die Religion ist sie auch in gewissem Sinne Schöpfung des Volkes. Wenn die staatlichen Behörden eine Möglichkeit finden, die dramatische Kunst zu unterstützen, so erfüllen sie also durchaus ihre Aufgabe, indem sie es tun.

Wir sehen: die Stadtverwaltung, welche ein Stadttheater unterstützt, erfüllt eine ihrer Pflichten; sie in dieser Erfüllung zu kontrollieren, ist natürlich Recht und Pflicht des einzelnen Bürgers.

Der Fürst, welcher sein Hoftheater unterhält, erfüllt zunächst nicht eine seiner fürstlichen Pflichten, sondern er verwendet einen Teil der Zivilliste, welche ihm vom Lande für Bestreitung seiner Bedürfnisse gezahlt wird, auf eine ihm angemessen erscheinende, von niemand zu kontrollierende Weise. Freilich: wenn er wirklich ein Fürst ist, wenn er sich sagt, daß er nicht einen Beruf hat wie ein Handwerker oder Geschäftsmann, von welchem — auf grund seiner bürgerlichen Situation, nicht seiner menschlichen Würde und allgemein sittlichen Verpflichtung — nichts verlangt werden kann, wie zehn Stunden ehrliche Arbeit und sonst nur ein anständiger Lebenswandel; wenn der Fürst sich sagt, daß er als ganzer Mensch einzustehen hat, weil auf ihn das Volk sieht und in ihm ein Ideal sehen muß, wofern es seine einzigartige Stellung als berechtigt anerkennen soll — dann wird er sich sagen, daß auch seine Unterhaltung edel sein muß und nicht gemein oder albern, daß er nicht Weißes Rößl oder Alt-Heidelberg spielen lassen darf. Aber ein Recht, ihm darüber Vorhaltungen zu machen, hat offenbar niemand; er kann tun, was ihm sein Gewissen vorschreibt oder seine Klugheit erlaubt; und wenn er es für würdig hält, daß von seiner Bühne herab zu ihm das aberwitzigste Zeug geschwatzt werden darf, das von dem gebildeten Teil des Volkes verachtet wird, so ist nichts weiter zu sagen. Vielleicht ist erst einer spätern Zeit die Einsicht vorbehalten, daß man ja auch in geistigen Dingen repräsentieren kann, wenn man nichts ist.

Wir können uns also lediglich mit den Stadttheatern beschäftigen und untersuchen, ob hier berechtigte Vorwürfe erhoben werden dürfen. Und da braucht man sich ja wirklich nur die Spielpläne anzusehen, nur einmal eine Klassikeraufführung zu betrachten, um Stoff zu den allerschärfsten Vorwürfen zu bekommen. Wenn ein Privatindustrieller die „Versunkene Glocke" oder den „Familientag" aufführt oder eine karikierende Vorstellung der Maria Stuart veranstaltet, so kann man das so wenig verbieten, wie die Polizei schließlich das Balllokal und die Kneipe verbieten kann. Aber Unternehmungen, welche in irgend einer Art von der Allgemeinheit unterstützt werden, sind zu solchen Veranstaltungen offenbar schon juristisch, geschweige sittlich, nicht berechtigt.

Im Prinzip wird das jeder zugeben; aber man wird einwerfen, daß aus praktischen Gründen die Verbindung von „Geschäftstheater" und edler Bühne nicht gelöst werden könne. Es soll im folgenden ein Vorschlag gemacht werden, mit dessen Annahme die Lösung doch erfolgen könnte.

An zwei Punkten muß man einsetzen.

Erstens. Es sind in einer Stadt nicht soviel Gebildete, welche nur klassische und gute moderne Stücke hören mögen, daß, auch mit den größten Zuschüssen, ein Stadttheater, welches sich auf solche Stücke beschränkt, sich halten könnte.

Zweitens. Die Leiter der Stadttheater sind heute meistens nicht Personen, welche vor allem das ideale Ziel der Bühne im Auge haben, sondern sie betrachten das Theater als ein Geschäftsunternehmen, bei dem möglichst viel verdient werden soll.

Betrachten wir den ersten Punkt.

Wir wollen schematisch annehmen: Sechs gleich große Städte liegen in gewisser Entfernung von einander, jede mit einem Stadttheater, das einen ansehnlichen Zuschuß bekommt. Jedes Theater hat dreihundert Spielabende. Von diesen sind einhundertfünfzig Abende für die Oper bestimmt, hundert für schlechte Stücke und fünfzig für gute. Auf diese Weise ist das Theater durchschnittlich jeden Abend drittelvoll. So ist der Betrieb in Ordnung; würde etwas verändert, etwa mehr gute Stücke gegeben, so würde ein geschäftlicher Verlust entstehen.

Welche Folgen hat diese Einteilung zunächst für die Aufführungen?

Offenbar wird die Oper den weitaus größten Teil der verfügbaren Zeit für ihre Aufführungen beanspruchen. Die schlechten Stücke sind meistens neu, müssen also wohl oder übel doch ein oder zweimal geprobt werden. Die guten Stücke sind meistens alt, und jedes der Mitglieder hat in ihnen irgendwo anders schon einmal gespielt; die Rollen werden besetzt nach dem Gesichtspunkt, daß jeder die Rolle bekommt, die er kann, dann kommen die Mitspielenden auf eine halbe Stunde zusammen, entdecken mit freudigem Erstaunen wieder einmal, daß die Stellungen ja überall dieselben sind, und daß der Mortimer auf Fuß und Zoll von derselben Stelle seine Rede hält in Memel und in Straßburg; und da alles andre Nebensache ist, wenn nur die Stellungen feststehen, so erscheint eine Probe ganz unnötig, und der Zuschauer der Vorstellung wundert sich dann wieder einmal, wie trotz der glänzenden Leistungen der beliebten Darsteller X. und Y. doch Schiller auf uns heute seine Wirkung verfehlt.

Sollen die Klassiker uns lebendig erhalten werden, so ist eine unablässige Tätigkeit der Regisseure und Darsteller nötig, damit sie immer in der Weise aufgeführt werden, wie es jeweils der Zeit angemessen ist. Wir haben in Deutschland eben nicht einen festen Bühnenstil

wie die Franzosen; ein solcher wäre der Art unsers Dramas auch zuwider, das bis auf unsern jüngsten Dichter, Hebbel, immer noch unter dem Einfluß Shakespeares steht. Jene eben geschilderte handwerksmäßige Erstarrung hat aber bewirkt, daß wir Schiller bereits zu verlieren beginnen — Hebbel ist überhaupt noch nie für unsre Bühne gewonnen gewesen, für ihn gab es noch gar keinen Stil. Um das zu verstehen, denke man daran, wie plötzlich „Kabale und Liebe", das schon längst komisch geworden war, durch den Einfluß der naturalistischen Darstellungsweise wieder von den Toten auferstand und sich als ein Werk von der stärksten Wirkung zeigte.

Eine solche Arbeit an unsern klassischen Dramen würde vor allem natürlich voraussetzen, daß ihnen immer reichliche Proben zugewendet werden; für diese ist bei dem gegenwärtigen Betrieb der Stadttheater keine Zeit, vielmehr empfehlen sich die Klassiker, außer durch die Tantiemefreiheit, ja gerade dadurch, daß sie keine Proben erfordern. Jene fünfzig Aufführungen sollen sich auf zehn Stücke verteilen: der Direktor gewinnt durch sie mindestens fünfundzwanzig Vormittage, an denen er Oper proben kann.

In den angenommenen sechs Städten wurden jedes Jahr an fünfzig Abenden je zehn gute Stücke aufgeführt. Wie nun, wenn wir sagten: eine der sechs Truppen widmen wir bloß diesen zehn Stücken; diese zehn Stücke werden auf das allergründlichste geprobt, auf das künstlerischste ausgefeilt; bei der geringen Zahl der Stücke könnten wir die Schauspielerengagements so treffen, daß wir fast für jede Rolle einen angemessenen Darsteller haben; da Regisseur und Darsteller nur Gutes und nur Weniges zu bearbeiten haben, so werden sie aus der Verständnislosigkeit und dem Handwerksschlendrian langsam herauskommen, ja, man wird sich mit den ganz Dummen, die etwa für „Jugend von Heute" ganz an ihrem Platz sind, garnicht abzuquälen haben. Dann spielt die Truppe die Reihe herum in den sechs Städten je fünfzig Abende, während die angesessene Truppe der gastlichen Stadt ihren „Probekandidaten", „Zapfenstreich", „Heimath" oder „Flachsmann" in der alsdann gerade unbesetzten andern Stadt vorführt. Mit einem Wort: die sechs Städte tun sich zu einer Theatervereinigung zusammen; sie geben für eine entsprechende Pacht ihre Theatergebäude irgend einem Theaterunternehmer, indem sie sich eine bestimmte Anzahl von Abenden zurückhalten; ihre mittelbare oder unmittelbare Unterstützung wenden sie einer gemeinsamen Truppe zu; und diese kann wirklich gute Stücke in guter Aufführung bringen. In Preußen wenigstens könnten die Städte noch mehr tun: durch eine gehörige Lustbarkeitssteuer die Besucher des „Rosenmontag" und der „Ehre" gehörig schröpfen, denn für Darbietungen höherer Art, unter die man die Aufführung guter Stücke rechnen kann, darf die Steuer erlassen werden; und wenn man mit dem Gewinn aus

dieser Steuer dann die klassischen Aufführungen unterstützte, würde man das Verhältnis gegen heute umkehren: die Possenreißer würden nicht auf Kosten der Dichter, sondern die Dichter auf Kosten der Possenreißer aufgeführt. Könnte man durch solche Mittel die Preise für die Dichtwerke erniedrigen, gegenüber denen für die schlechten Stücke, so würde man gewiß ungeahnte Wirkungen erzielen, denn bei einem deutschen Publikum ist die Billigkeit vielleicht noch mächtiger als die Freude an der Albernheit, und wenn „Spatzenliebe" vier Mark kostet und „Wallenstein" nur zwei, so zieht es doch vielleicht „Wallenstein" vor.

Mit Recht wird der Praktiker wieder einwenden, daß eine solche Einrichtung, die in den großen Zügen ja recht einfach erscheint, den Stadtverwaltungeu sehr viel neue Arbeit schaffen würde und zudem eine Sachkunde voraussetzt, die bei den heutigen städtischen Beamten nicht zu finden ist, welche ihre durchschnittliche, juristische Vorbildung haben und sich dann in der Praxis mühsam die nötigen Erfahrungen und Kenntnisse über das Wasserwesen, Beleuchtung, Abfuhr, Armenversorgung, Krankenhausverwaltung u. a. aneignen. Dem wäre dadurch zu begegnen, daß, ähnlich wie jede etwas größere Gemeinde in ihrem Magistrat schon ihren sachverständigen Stadtbaurat hat, ein Dezernat für Theaterangelegenheiten geschaffen würde, das durch einen eigens vorgebildeten Sachverständigen besetzt würde. Über diesen später.

Zunächst kommen wir auf den zweiten Schaden: daß die Leitung der Stadttheater heute nicht in den richtigen Händen ist.

Man betrachtet bei uns solche Fragen zunächst immer von dem Standpunkt der Kosten aus; ich bin mir ganz klar darüber, daß jeder Vorschlag, welcher alles in allem der Stadt neue Ausgaben aufbürdet, nie durchgehen würde, und wenn die höchsten geistigen Interessen der Menschheit auf dem Spiel stehen: für ein neues Schlachthaus werden Magistrat, Stadtverordnete und Aufsichtsbehörde sofort einen Mehrzuschlag von zehn Prozent bewilligen, aber nicht ein Prozent für die Aussicht, die Bürger durch die Kunst zu edlern Menschen zu erziehen. Nun wird aber bei dem heutigen System ganz unverantwortlich mit dem Gelde gewirtschaftet; man kann in der Regel annehmen, daß in einer Stadt, deren Oberbürgermeister vielleicht 12 000 Mark Gehalt hat, der Stadttheaterdirektor 50 000 Mark verdient. Da der heutige Durchschnittsdirektor geringere Fähigkeiten, Bildung und Arbeitslast hat als ein Oberbürgermeister, so ist eine solche Generosität wirklich nicht am Platze. Die Ersparnisse, welche durch eine einfache, vernünftige Regelung dieses Zustände gemacht würden, machen mehr aus, als die geforderten Reformen kosten.

Wird die Stellung eines Direktors an einem Stadttheater frei, so entsteht bei den gänzlich unerfahrenen städtischen Behörden eine große Verlegenheit, woher man einen neuen Mann nehmen soll, weil hier

keine regelmäßige Laufbahn mit der notwendigen nachzuweisenden Vorbildung und den erforderlichen Kenntnissen vorhanden ist. Man denke sich nur, was der Mann alles können soll: Oper und Schauspiel leiten, musik- und literaturverständig sein und ein Urteil über Sänger und Schauspieler haben; den Fundus verwalten und Regie führen, geschäftlich berechnen und ein sehr großes Personal von Künstlern, Handwerkern und Arbeitern beherrschen. Zu dieser Stellung, welche übermenschliche Fähigkeiten und Kenntnisse beansprucht, melden sich dann eine Anzahl Schauspieler oder Regisseure; der Zufall der persönlichen Beziehung oder des gänzlich sachunkundigen Urteils der Verwaltung entscheidet, welcher dieser Bewerber angenommen wird. Schauspieler sind meistens sehr gewandt im Verkehr, wissen die Menschen zu nehmen und verstehen berufsgemäß, mehr vorzustellen, als sie wirklich sind; so kommt es leicht, daß ein braver Magistrat sich einbildet, wunder welche bedeutende Persönlichkeit „gewonnen" zu haben, die denn nun auch entsprechend hohe Einnahmen haben müsse, während er in Wirklichkeit einen ganz armseligen kleinen Tropf angenommen hat, wie deren an demselben Theater noch zu Dutzenden herumlaufen.

Einen der schlimmsten Mängel, daß ein einziger Mann Oper und Schauspiel beherrschen soll, haben wir bereits ausgemerzt in unserm Vorschlag einer Theatervereinigung. Es gilt also, nur für das Schauspiel, und zwar das künstlerische Schauspiel, geeignete Leiter zu finden.

Wir wollen uns klar machen: ein allgemeines Mittel, immer die ganz bedeutenden Menschen für irgend einen Zweck zu entdecken, gibt es nicht. Macht man eine gewisse, feststehende Vorbildung, Prüfungen usw. zur Voraussetzung der Anstellung, so hat man das Üble, daß gerade die Hervorragendsten oft eine ungewöhnliche Vorbildung hatten, die sie dann ausschließt; aber man muß darum nun nicht annehmen, daß man besser fährt, wenn man gar keine Voraussetzungen macht; denn dann wird die Entscheidung nach Kriterien gefällt, die noch trügerischer sind. Man muß sich also begnügen, wenn man ein Mittel findet, ein tüchtiges Durchschnittsmaß der Begabung ausfindig zu machen, welches zugleich bedeutende Menschen wenigstens nicht ausschließt. Es wird also im folgenden immer nur vom Durchschnitt und Typus gesprochen.

Da halte ich es vor allen Dingen für verderblich, wenn die Direktoren fast ausschließlich aus dem Stand der Schauspieler genommen werden. Der Direktor soll ein literarisches Urteil und Verständnis haben, soll also wissen: ist ein neues Werk dichterisch bedeutend und wird es dramatisch wirken? und wie muß ich ein altes Werk, von welchem diese Dinge bereits feststehen, und ein neues Werk, bei dem ich sie durch mein Urteil zu erschließen habe — wie muß ich diese Werke zur Aufführung bringen? Und er muß ein schauspielerisches Verständnis haben, um Darsteller zu bewerten, an ihre Stelle zu setzen und zu leiten. In

gleichem Maße, wie der Schauspieler der Diener des Dichters ist, sollte aber diese Fähigkeit auch bei dem Direktor die wichtigste sein. Mit andern Worten: der Direktor muß Dramaturg sein und kann sich einen Oberregisseur suchen. Um bloß von neuern Theaterleitern zu sprechen, sind Laube und Brahm, die beide, — das beachte man! — schauspielerisch stilbildend waren, nur Dramaturgen gewesen, die bei den Proben den Schauspieler-Regisseur neben sich sitzen hatten.

Nun ist aber die größte Wahrscheinlichkeit, daß eben der hervorragende Schauspieler ein schlechter Dramaturg sein wird; denn selbst wenn es ihm gelingt, ein Interesse über die ihm gerade liegende Rolle hinaus zu haben, so wird das immer nur ein Interesse für das Episodische sein, selbst wenn er sich zum vollendeten Regisseur entwickelt — der in Wirklichkeit das geschriebene Wort in lebendiges Schauspiel übersetzt, wie der ausübende Musiker die Noten in Tonfolgen — wird sein Auge immer kurzsichtig eingestellt sein auf die unmittelbare Wirkung, und sein Urteil über die dichterische Bedeutung eines Werks und damit zuletzt auch über den allgemeinen Charakter der angemessenen Aufführung wird geringern Wert haben.

Aber hervorragende Schauspieler melden sich nicht zu Direktorenstellen, sondern finden ihre Befriedigung im Darstellen von Rollen. Was sich meldet, das ist das etwas über die allgemeine Unbildung des heutigen Schauspielers sich erhebende Mittelgut. Von diesem ist aber noch nicht einmal eine selbständige Regietätigkeit zu erwarten, vielweniger ein Urteil über Wert oder Unwert oder die Darstellungsart eines Stückes. Es liegt tief im Wesen des Durchschnittsschauspielers begründet, daß er mit Handwerk und Routine an seine Aufgaben herangeht; nichts ist so konservativ wie das Theater, denn Handwerk und Routine sind überhaupt die einzige Möglichkeit des Lebens für diese Leute, weil nur der wirklich Begabte den Emotionen physisch gewachsen ist, welche innerliches Erleben und wirkliches Darstellen mit sich bringt. Wirklich Begabte sind unter den Schauspielern aber absolut eben so selten wie anderswo, relativ noch viel seltener, weil auch das sonst überall unbrauchbare Mittelgut und selbst die abrichtungsfähige Stupidität am Theater immer noch nötig sind. Es ist kein allzugroßer Unterschied zwischen dem Ensemble eines Theaters unter dem Regisseur und einer Kapelle unter ihrem Kapellmeister; nur daß der Paukenschläger nie den Ehrgeiz haben wird, einmal Operndirektor zu werden.

Die Beispiele von Laube und Brahm führen auf den Weg, wo man die Direktoren zu suchen hätte: unter den literarisch gebildeten Personen, etwa auch mittelmäßigen Dichtern, denen man vorher die Möglichkeit einer praktischen Bühnenerfahrung gewähren müßte. Ohne Verbindlichkeit im Einzelnen möchte ich meinen Vorschlag so formulieren:

Man stelle die Laufbahn derjenigen der höhern Kommunalbeamten gleich; verlange in der Regel Abiturientenexamen, Studium der Germanistik und Doktortitel, des Abschlusses wegen. Dann, entsprechend der Referendar- und Assessorenzeit, mehrjährige praktische Beschäftigung als Dramaturg, je nach Begabung auch als Regisseur, zunächst unbesoldet, dann besoldet. Mit Beginn der Dreißig kann dann eine Meldung zu einer kleinern Stelle erfolgen, die bei sich zeigender Befähigung durch eine größere ersetzt wird. Wer sich nicht dem praktischen Bühnendienst widmen will, erstrebt eine Dezernentenstelle in einem Magistrat.

Man wird fürchten, daß auf diese Weise lauter Schulfuchsen in die Stellungen kommen. Indessen sollen jene Vorschriften erstens nur als Regel gelten, sodaß für Begabungen unter den Schauspielern oder von andern Stellen her doch noch Möglichkeiten blieben, wenn auch, wie das für eine besondere Begabung billig, schwierigere. Zweitens aber überlege man sich: ist denn die Laufbahn eine prinzipiell andre als die der Journalisten? Durchaus nicht, wenn man immer die Freiheit der Stadtverwaltungen im Auge behält, auch Ausnahmen machen zu können. Sicher würde außerdem sehr bald ein Austausch zwischen den zwei Berufen zustande kommen. Mancher würde aus der Direktionsstelle — die dann freilich nicht mehr 100 000 Mark jährlich einbringt, wie etwa Herrn Gelling in Essen — zur Zeitungskritik gehen, sicher nicht zum Schaden der Kritik, weil er Praktiker ist, und umgekehrt mancher Kritiker zum Theater, sicher nicht zum Schaden der Literatur. Vor allen Dingen würde doch einmal ein frisches Leben in die Stadttheater kommen und es würde nicht mehr der Schlendrian weiter gehen, daß die Direktoren einfach nach Berlin fahren, sich die Stücke dort ansehen und dann zu Hause spielen, was und wie sie in Berlin gesehen haben; vielleicht würde öfter einmal eine Dummheit gemacht — gegen die der Schlendrian übrigens durchaus nicht etwa schützt — aber es würde doch an einer Anzahl Theater gearbeitet werden.

Unsre jüngste dramatische Literatur berechtigt zu großen Hoffnungen, und zum mindesten wird niemand behaupten können, daß dichterisch nicht mit großer Anstrengung gearbeitet wurde. Es ist die Möglichkeit einer dramatischen Blütezeit vorhanden. Aber die große Gefahr ist, daß bei unsern Theaterverhältnissen nichts davon zur Entfaltung kommt. Die wenigen künstlerischen Bühnen in Berlin haben ihren festen Kurs und ihre sichern Mitarbeiter; die Hoftheater verzichten darauf, an unsrer Kultur mittätig zu sein; wenn die Städte den Anstoß gäben und Personen aussuchten, welche die nötige Bildung und das Gefühl ihrer Verantwortung vor der Kunst und der Nation haben, so könnten sie sich die allergrößten Verdienste erwerben. Paul Ernst

# Fortsetzung

Die zweite Woche war noch weniger erbaulich als die erste. Um mit dem seriösen von den beiden „Ereignissen" anzufangen: das Schiller-Theater, die einzige berliner Bühne, auf der man Ibsen im Mai eine Totenmesse gelesen hatte, und eine Bühne, die sich nicht mit solchen Anstandshandlungen begnügt, wagte sich an „Frau Inger von Oestrot". Wer sich mutwillig in Gefahr begibt, kommt darin um. Dieses Theater kann dieses Stück nicht spielen, und dieses Publikum könnte dieses Stück auch in andrer Darstellung nicht verstehen. Aber selbst das Publikum desjenigen Theaters, das „Frau Inger" spielen könnte, müßte bei allem guten Willen ermatten. Es ist ein Lesedrama. Nicht etwa ein Buchdrama, das der Theaterwirkung ermangelte, sondern ein Lesedrama in dem Sinne, daß man bis zum vierten Akt im Dunkeln tappt und erst bei der zweiten Lektüre den Zusammenhang der Worte erfaßt, die man vorher rein optisch aufgenommen hatte. Auch hier also haben, wie bei den Altersdramen, die Götter vor den Genuß den Schweiß gesetzt. Wenn es dann nur auch, wie bei den Altersdramen, ein Genuß würde!

Die nötigen Bestandteile sind da; nicht alle, aber für die Jugend des Dichters überraschend viele. Eine Sehnsucht nach großen Begebenheiten hat sich ins geschichtliche Mittelalter geflüchtet, weil sie die Größe im Alltag der Gegenwart noch nicht entdeckt hatte. Nur daß eine frühgereifte Skepsis doch nicht mehr imstande ist, die Menschen der Vergangenheit als primitive Helden zu sehen, und sich gedrungen fühlt, den Zwiespalt auch in ihrer Brust zu zeigen. In eine Historienhandlung sind moderne Charaktere gestellt. Der ewige Hamlet in Weibesgestalt und gleichfalls im Skandinavien des sechzehnten Jahrhunderts. „Hat Gott recht gehandelt? Mich zum Weibe zu bilden und eine Mannestat auf meine Schultern zu laden . . ." Die Mannestat, die Frau Inger auferlegt ward, ist die Befreiung des Vaterlandes; ihr Frauenschicksal ist es, im Lager des Feindes als Geißel einen außerehelichen Sohn zu haben, der sie in Gewissensnöten hin und her wirft und lange vom entschlossenen

Handeln abhält; die tragische Lösung dieses hochdramatischen Konflikts aber ist es, daß sie ihn gerade da, gerade ihn da töten läßt, wo sie ihn durch einen Mord endlich zu retten glaubt. Das ist Problem und Vorgang. Das Drama hat nicht nur, ganz schulgerecht, die Einheit der Zeit und des Orts für sich, sondern auch, was wichtiger ist, die Einheit der Idee und des Interesses. Die Beziehung von Ingers Tochter Eline zu dem ebenso verführerischen wie ränkesüchtigen dänischen Ritter Nils Lykke ist Episode, die nicht ablenkt. Auch sonst hindert uns nichts, mitzufühlen Leid und Schmerz. Die düstere Stimmung, die gespenstische Atmosphäre sind günstig genug. Bei Nacht noch endet, was nachts erst begann: in weniger als zwölf Stunden arten Frau Ingers Beklemmungen in Wahnsinn aus. Es müssen schon arge Mängel sein, die uns das ziemlich kühl mitansehen lassen.

Da wäre zunächst zwischen Bühne und Buch zu unterscheiden. Für die Bühne ist allein die vollendete Unklarheit des Ganzen der Tod. Man wird in fast jedem Akt einmal von einem Kraftgestus gepackt, um schnell wieder angefröstelt zu werden von der Verwechslung und Verwirrung von Tatsachen und Namen, die unserm Ohr fremd waren und unserm Herzen fremd bleiben. Im Buch kann man, mit einiger Geduld, den Rätseln auf die Spur kommen. Es macht leider auch nicht glücklich. Hier wäre wieder zwischen den lebendigen Gestalten und ihrem historischen Hintergrund zu unterscheiden. Die Periode der skandinavischen Geschichte ist nach Ibsens eigener Aussage „nicht ansprechend genug, um lange bei ihr zu verweilen". Er hat sie nicht ansprechender gemacht, selbst demjenigen Leser nicht näher gebracht, der alle Schwierigkeiten überwunden hat. In Hauptmanns „Florian Geyer" verpufft auf der Bühne das Zeitkolorit, das den Leser ganz gefangen nimmt. Offenbar muß uns der historische Hintergrund eines Heldenlebens vertraut geworden sein, wenn wir es mit den Augen des Dichters sehen sollen. Daß Knut Alfson und die Schlacht bei Oslo, der Herrensitz von Oestrot und die Familie des Reichshofmeisters Nils Gyldenlöve starr und stumm für uns bleiben, das ist wohl der Grund, warum auch Frau Inger nicht zu uns spricht. Da hilft es nichts, zu erfahren, daß sich Frau Ingers Wesen und Geschick in keinem Punkt an den wirklichen geschichtlichen Sachverhalt hält: ob der historische Ballast beglaubigt ist oder nicht, ob wir das selbst entscheiden können oder nicht — er ist einmal da und er-

drückt mit seiner bleiernen Schwere, was an menschlichem Anteil sich regen will. „Frau Inger von Oestrot" ist literaturhistorisch ungemein interessant, weil sie zeigt, wie hoch der junge Dichter in einem Lustrum über den „Catilina" seiner einundzwanzig Jahre hinausgewachsen war, weil sie in ihrer Technik und in ihren Motiven eine späte Zukunft vorwegnimmt und bereits Geist von Ibsens Geist ist: als selbständige Dichtung aber bleibt sie ein Bild ohne Gnaden.

* * *

Als ich die zweite Vorstellung der neuen Direktion Schmieden verließ, rechnete ich in unverwüstlichem Optimismus auf die Mitternachtkritik: sie mußte, ganz zuverlässig mußte sie am nächsten Morgen über den Charakter dieser Abendunterhaltung so unzweideutig die Wahrheit sagen, daß mir nichts weiter übrig blieb, als mit Befriedigung auch an dieser Stelle auszurufen: O, mein prophetisches Gemüt! Aber der Mensch denkt, und Philipp Stein — ist fähig, eine Bedauernswürdigkeit wie den Molière-Abend zu verspotten und eine Bejammernswürdigkeit wie den Leo-Lenz-Abend in ziemlich hohen Tönen zu preisen. Erkläret mir, Graf Oerindur . . . . . Unbedingter Respekt vor dem Spruch des Publikums? Ach, das Publikum hatte beide Aufführungen mit gleicher Dankbarkeit hingenommen, und im übrigen hat unser Freund noch nie Bedenken getragen, einen Durchfall bei Brahm zu einem starken Erfolg umzudichten. Der Lokalanzeiger war keineswegs die einzige Enttäuschung, und so muß ich doch kurz sagen, was es mit „Frost im Frühling" auf sich hat.

Um es gleich vorwegzunehmen: ich glaube das Stück nicht zu überschätzen, wenn ich es das unsinnigste und talentloseste Machwerk nenne, das seit Otto Neumann-Hofers Wegtritt auf eine berliner Bühne gekommen ist. Andre werden die Zeitspanne weiter ausdehnen, werden die Ära Butze oder gar noch die Ära Prasch mit einbeziehen wollen. Das schiene mir sehr hart. Außerdem brauche ich gerade den Namen Neumann-Hofer. Denn Herr Schmieden, es leidet keinen Zweifel, ist nicht mehr und nicht weniger als die Ausfüllung der Lücke, die zwei lange, bange Jahre im Kunstleben Berlins geklafft hatte. Seit dem Herbst 1904 hatten

unsre Sudermann-Epigonen kein Haus mehr: sie habens wieder, Gottseidank!

Wer bestreiten sollte, daß Herr Leo Lenz ein Sudermann-Epigone ist, der höre aus dem Munde eines Leutnants den Satz: „Wen ich aufs Korn nehme, der frühstückt nicht mehr!" und wage zu behaupten, daß sich vor Sudermanns Geburt lebende Wesen so geäußert haben. Der frühstückt nicht mehr! Und genau so kommt es auch. Der Leutnant fordert zum Schluß mit Erfolg den Assessor, der ihm die Schwester verführt hat, und wird es ihm gewiß besorgen. Damit das nicht schon anderthalb Akte vorher geschehe und die Tantiemenquote verkürze, muß der Leutnant ein Idiot, sein Schwesterlein ein Nilpferd und der Assessor ein Lump über alle Lumpe sein. Nur bei dieser Gemütsbeschaffenheit der handelnden Personen ist Leo Lenzens Fabel möglich: daß der Assessor, nicht ohne die Zartheit eines Fleischerhundes, das verführte Mädchen davonjagt; daß der Leutnant, durch anonyme Briefe der Assessorsköchin herbeigerufen, sich von dem Assessor einreden läßt, die Schwester habe mit dem fremden Herrn in seiner Wohnung Domino gespielt; daß das Mädchen sich abwechselnd weigert und — nach allem, was vorgefallen ist! — bereit erklärt, den Assessor zu heiraten, und erst ins Wasser geht, als sie den Herrn Bräutigam in seiner Wohnung mit zwei Chanteusen überrascht. Das alles liegt sicher im Bereich der Möglichkeit: es gibt solche Menschen, und sie führen solche Tänze miteinander auf, sagt Herr Leo Lenz, der es wissen muß, und wer wollte ihm widersprechen! Es ist nur gut, daß er mich nicht auch zwingen kann, mich für solche Menschen und ihre Tänze zu interessieren. Wenn ich es hier scheinbar doch getan habe, so hat er das nicht sich und seinen Fähigkeiten oder Unfähigkeiten zuzuschreiben, sondern dem Theater, das sich und uns damit befaßt hat. So leb denn wohl, du schönes Haus! Beruf und Neigung hießen mich feststellen, in welches Mannes Besitz du übergegangen bist, wie er auf deiner Bühne, was er darauf spielen würde. Jetzt hab ichs gesehen und hab es gesagt, und strafbar sinnlos würd es mich dünken, wollte ich fürder der Störenfried sein.

# Billetsteuer

Wir leben in einer Zeit, in der nicht bloß der Einzelne mehr Geld braucht, sondern auch die korporierte Gesamtheit. Die Auf- und Ausgaben werden immer größer. Der Staat oder die Stadt hat es recht einfach in dieser Beziehung: Es werden ein paar neue Steuern ausgeschrieben. Wir haben es eben erlebt, welche Steuern angenommen wurden. Mehr stiller Groll, als durch diese staatlichen Steuern aufgespeichert worden ist, kann schwer erzeugt werden.

Will die Berliner Stadtverordnetenversammlung aus dieser unzweifelhaft vorhandenen Stimmung Nutzen und Vorteil ziehen? Will sie sich sagen, daß der Groll größer doch nicht mehr werden könne? Ist dies der letzte Grund der für die Billetsteuer geltend gemacht werden soll?

Ich will versuchen, Gründe für die Steuer zu finden. Dazu studiere ich, was Herr Stadtverordneter Wallach in jener Protestversammlung in der Philharmonie am 4. Februar 1906 gesagt hat. Er muß die Gründe doch kennen, er, der sich stolz zur Vaterschaft des Gedankens einer Billetsteuer in Berlin bekannte. Andre Gründe sind überdies nicht bekannt gegeben worden. Er erzählte damals: Die Steuer soll die Fremden und die Leute aus den Vororten treffen. Es kommen alljährlich eine Million Fremde nach Berlin, die zu den Aufwendungen der Stadt nichts beitragen. Ferner haben wir eine halbe Million Vorortbewohner, die wohl ihr Geld in Berlin verdienen, ihre Steuern aber außerhalb bezahlen. Das ist der Grund für die Einführung der Steuer. Von dem unstreitbar vorhandenen Geldbedürfnis natürlich abgesehen.

Nicht jeder wird die Logik verstehen. Es kommen Fremde und Vorortler in berliner Theater. Berlin braucht Geld. Folglich besteuern wir die Theater und dadurch Fremde und Vorortler. So helfen diese an den Aufwendungen der Stadt teilnehmen.

Aufwendungen der Stadt? Sind denn die berliner Theater Einrichtungen der Stadt? Tut die Stadt irgend etwas für die Theater? Wie kommen also Fremde und Vorortler dazu, etwas zu den „Aufwendungen der Stadt" beizutragen? Und gehen denn nicht auch Berliner ins Theater? Ja, allerdings, muß man mit Herrn Stadtverordneten Wallach sagen. Aber, bitte: In Berlin gibt es 480 000 Steuerzahler mit einem Einkommen bis 3000 Mark. Nur 44 000 davon haben ein Einkommen von 2 bis 3000 Mark, dann kommt der Mittelstand mit 3 bis 10 000 Mark Einkommen. Von diesen gibt es nur 42 000 Steuerzahler; also wenig. Und dann kommen die Leute mit dem großen Einkommen über 10 000 Mark. Die bei weitem größte Anzahl kann also nicht ins Theater gehen. Leute, die bis zu 3000 Mark Einkommen haben, können nicht zwei, ja auch nicht eine Mark für ein

Billet ausgeben. Und den andern wirds nicht schwer werden, wenn sie die kleine Steuer dazu entrichten. So werden die „paar" Berliner einfach hinwegeskamotiert. Sie soll ja die Steuer garnicht treffen — nur die Fremden und die Vororter. Wenn sie nun einmal mitbetroffen werden, so ists ja nur notgedrungen und macht nicht viel aus.

Gewiß, bei jeder neuen Steuer sprechen nicht bloß Gründe, logisch wertbare Gründe mit, sondern auch eine Menge Erwägungen und Vermutungen. Man rechnet vor allem mit der Annahme, daß die Menschen ihr Tun nicht anders einrichten werden, wenn sie dafür ein paar Pfennige mehr bezahlen müssen. Man könnte diesen Möglichkeitsfaktor auch hier einstellen. Obwohl man sich sagen muß, daß Theaterbesuch bei einer sehr großen Anzahl von Leuten nicht unter die notwendigen Bedürfnisse des Lebens eingereiht wird, daß man für dieses Vergnügen nur einen bestimmten Teil des Einkommens in den Etat einstellt. Immerhin könnte man den Faktor in die Wahrscheinlichkeitsrechnung einsetzen. Aber wo sind die Gründe, die wirklichen Gründe, die für die Steuer sprechen?

Vielleicht schwebt als Grund vor: In andern Ländern und Städten gibt es auch eine Billetsteuer. Man lese die Gutachten der französischen Theaterleiter, die unsre Bühnenleiter eingefordert und erhalten haben. „Das französische Theater ist von der Billetsteuer einfach ausgesogen. Sie hat die großen Unternehmer zugrunde gerichtet und ist geradezu eine Schmach für die Kunst". „Mögen die deutschen Direktoren nicht aufhören, gegen eine Billetsteuer zu kämpfen, denn sie ist die Ursache eines langsamen, aber sichern Todes ihrer französischen Kollegen." „Man besteuert die Einnahmen der Theater — warum nicht auch die Einnahmen der Restaurationen, Kaffeehäuser und Zigarrenläden?" „Die Billetsteuer ist ein drakonisches Gesetz und eine Last, die die Direktoren sehr schwer bedrückt, trotzdem im Grunde der Staat gar keinen großen Nutzen daraus zieht; denn die Verwaltungskosten verschlingen den größten Teil der Summen, die wir bezahlen." Und so geht es fort. Wenn man Gründe von Sachverständigen hören will — es ist einem wirklich nicht schwer gemacht. Wir finden also auch hier keinen Grund für die Steuer.

Wenn, so meinte Herr Stadtverordneter Wallach, die ganze Theatersache so erbärmlich sei, daß die Theater nur kümmerlich ihr Leben fristen, dann wundere er sich, daß immer neue Theater gebaut werden. Vielleicht liegt hier ein Grund. Die Theater machen glänzende Geschäfte und können schlimmstenfalls vorübergehend eine kleine Geldbuße an Einnahmen ertragen. Das ist ja in der Tat die Ansicht vieler Leute, die mal gehört haben, daß das Metropoltheater große Gewinne erziele.

Zugegeben, daß es in Berlin vier Theater gibt, die große Gewinne bringen. Hat aber einer von denen, die sich darüber wundern,

auch einmal überlegt, welche Kapitalien in diesen Unternehmungen stecken, und wie groß das Risiko ist, das diese Unternehmer tragen? Wenn diese Umstände in Berücksichtigung gezogen werden, wird man die Gewinne mit etwas andern Augen ansehen. Alle, die neidvoll auf die großen Zahlen sehen, von denen man so hört, würden kaum dafür zu haben sein, 50 000 oder 100 000 Mark in ein Theater hineinzustecken, wenn man ihnen eine solche Beteiligung anböte. Dann nämlich orientieren sich die Leute; dann sehen sie reale Wirklichkeit und geben sich nicht mit unklaren Redereien zufrieden.

Für den Kundigen kann hier ein Grund schon gar nicht gefunden werden. Er würde allerdings ebensowenig wie Herr Wallach eine Antwort auf die Frage finden, warum denn bei dieser Sachlage immer neue Theater in Berlin gebaut werden. Oder er würde schon eine Antwort haben. Er würde auf jene Leute hinweisen, die nie alle werden. Nur nicht schriftlich und nicht in seriöser Erörterung, sondern im Privatgespräch. Aber sagen wirs ruhig. Kundige werden bestätigen, daß sie ebenso denken.

Wir haben der Kunst noch nicht mit einem Wort gedacht. Das soll nicht nachgeholt werden. Mit der Kunst und deren Beteiligung hat die Steuer ja gar nichts zu tun. Aus volkswirtschaftlichen Gründen ist die Steuer unzulässig. Außer, hochgegriffen, zehn Instituten, die nicht alle zu unsern führenden Bühnen gehören, würden die andern unter dieser Abgabe zusammenbrechen. Man lese recht genau, was die berliner Theaterleiter in ihrer Denkschrift gesagt haben; man beachte auch die Berechnungen, die Monitor-Rosenfeld vom Passage- und Luisentheater aufgestellt hat. Sie ergeben das, was oben ausgesprochen ist: daß ein débacle unumgänglich wäre.

Es kann verlangt werden, insbesondere von den Stadtverordneten einer Stadt wie Berlin, daß sie einer Steuer die Zustimmung versagen, von deren Wirkungen Fachleute ein solches Bild gezeichnet haben. Sie haben zum mindesten die Pflicht, die Angaben der Direktoren nach dieser Richtung hin zu prüfen. Es kommt nicht darauf an, wie die Stadtverordneten zur Kunst stehen. Ob sie, wie Herr Wallach, als Kulturtheater nur die Schillertheater ansehen, während alle andern als Vergnügungslokale anzusehen sind, in die nur reiche Leute gehen können. Sie haben nun die Pflicht, mit ganz andern Gründen eine Steuer zu motivieren, die geeignet ist, eine Anzahl von Unternehmern zu ruinieren, die sich bisher durchgeschlagen haben, die große finanzielle und moralische Lasten auf sich genommen haben, die einen fast täglich schärfer werdenden Konkurrenzkampf zu kämpfen haben.

Man darf wohl erwarten, daß die berliner Stadtverordneten-Versammlung sich dieser Pflichten bewußt ist, und daß sie dementsprechend handeln wird.

Dr. Richard Treitel

# Carmen

Was Bizet musikalisch in Djamileh, dramatisch in L'Arlésienne versprochen hat, das hat er in Carmen gegeben: Die große Tragödie der Leidenschaft, das Drama des Mannes, der an der Liebe zum Weibe zugrunde geht. In Djamileh sind die musikalischen Offenbarungen der Carmenpartitur schon vorgeahnt. Aber das feine Parfum ist stärker als die innere Kraft des Werkes, und das gibt dem genialen Akt etwas Krankhaftes, Treibhausartiges. Der Duft, welcher von dem hinter den Kulissen erschallenden Gesang der Nilschiffer an bis zu dem Liebesduett der beiden endlich Vereinten uns anweht, ist der schwüle Duft der Tuberosen, während es glühend rote Cassia-Blumen sind, die leidenschaftlich stark und berauschend in Carmen auf uns niederfallen. Nicht umsonst hat Carmen diese Blume im Mund, wenn sie auftritt.

Musikalisch ist Djamileh der Vorläufer von Carmen. Das etwas byronisierende lyrisch-epische Gedicht Alfred de Mussets „Namouna" erhält erst unter Bizets Hand das richtige Kolorit. Der Held des Mussetschen Gedichts hat verzweifelte Ähnlichkeit mit einem spleenigen pariser Boulevardier. Durch Bizet erst ward er das, als was er uns verständlich wird: der schönheitstrunkene, misogyne Grandseigneur. Musikalisch weisen gewisse Harmonien, gewisse melodiöse Wendungen schon auf Carmen hin. Ohne Djamileh, in welcher der Komponist sich selbst fand, nachdem er an banalen Texten wie La jolie Fille de Perthe und Les Pêcheurs des Perles seine Kraft vergeudet hatte, wäre Carmen nie geschrieben worden. Aber nicht nur des historischen Wertes wegen sollten sich die Theater um diesen Akt reißen. Man wäge die kleine Tondichtung gegen ein Dutzend abendfüllender Opern — hochauf fliegen die großen mit tragisch-psychologischen Konflikten prahlenden Werke.

Wenn Djamileh der musikalische Vorläufer von Carmen ist, so ist L'Arlésienne ihr dramatischer Herold. Ähnliche Vorgänge, ähnliche Menschen, ähnlicher Ausgang. Die Moral des Daudetschen Dramas, die dem Schäfer Balthasar in den Mund gelegten Worte: „Seht hin und behauptet noch, man stirbt nicht an der Liebe!", die er über der Leiche des Frédéri ausruft, gilt auch für Carmen. Frédéri in der Arlésienne ist in jedem Zug der ältere Bruder Don Josés. Die Heldin, das Mädchen von Arles, tritt nicht auf; doch wir kennen sie, wenn sie auch ein züchtiges Arlesierinnen-Häubchen trägt, die Haare glattgekämmt, ein Kreuz auf dem wenig enthüllten Hals: ihre Augen sind die Augen Carmencitas, und mit ihren Händchen zerbricht sie lachend das Lebensglück eines armen Jungen, der an sie geglaubt hat.

Bizets Textdichter haben auf dem Bilde des Zigeunermädchens die häßlichsten Züge beseitigt. Bei Mérimée stiehlt Carmen Taschenuhren und läßt ihren Mann — denn sie ist verheiratet — hinterrücks er-

schießen. Im Leben hätten ihr solche Eigenschaften nichts geschadet: Don José wäre ihr doch gefolgt. Auf der Bühne hätten sie abgestoßen. Wie sie jetzt ist, ist sie uns sympathischer, weil ihr einziges Vergehen ist: nie Liebe geheuchelt zu haben! Und wirklich: Carmen lügt nie, wenn es sich um Liebe, ihr Lebenselement, handelt. In der ersten Szene ärgert sie wohl der Dragoner, der auf ihren Gesang so garnicht hinhört, in der nächsten, der Verführung durch die Seguidilla, fließt wohl auch der egoistische Gedanke mit unter, sich mit Hilfe des Sergeanten José zu befreien — aber sie liebt ihn fraglos: es ist der coup de foudre, der einzige, dem Weiber dieser Rasse willenlos unterliegen. Im zweiten Akt wirbt der Leutnant mit unzweideutigen Worten um sie, aber sie folgt ihm nicht, obwohl es eine Ehre für sie sein müßte; sie folgt ihm nicht, kaum aus moralischen Gründen, nein, bloß weil er ihr nicht gefällt. Auch treu ist sie wohl die kurze Zeit gewesen, da sie José liebte, und als sie fühlt, daß ihr Herz dem siegreichen Escamillo sich zuwendet (im dritten Akt), sagt sie José, er möge gehen. Nein, Carmen heuchelt nicht, sie beschönigt nichts; sie ist, die sie ist. Sie zeigt ihre Laster, sie kokettiert mit ihrer Verderbtheit, ja mit ihrer Gemeingefährlichkeit in der Führung des Dolches — und siehe da, die Rechnung stimmt: ein Mann, welcher bei ihrer Erscheinung, bei ihrem verführerischen Gesang kalt blieb, verliebt sich in sie, als sie frech, zudringlich wird, ein Mädchen im Wortwechsel verwundet und ihm cynisch eingesteht: „So schließt die Woche im Geleise, und wer mich liebt, den lieb auch ich." Da begeht er, Navarras stolzer Sohn, die schlimmsten Verbrechen für die Straßendirne.

Selten hat ein Komponist ein so dankbares Auftrittslied für seine Heldin geschrieben wie Bizet für Carmen; selten ist er so mißverstanden worden, wie von den meisten Darstellerinnen dieser Rolle, oder von den Regisseuren. Durch das verkürzte Schicksalsmotiv angekündigt, stürmt sie herein und wird gleich von ihren Verehrern umringt, denen sie auf ihr Liebeswerben hin die bezeichnende Antwort zuwirft: „Wann ich Liebe Euch schenk' fürwahr, das weiß ich nicht — vielleicht niemals." Doch mit dem Verlangen, sie nicht ganz zu entmutigen, fügt sie hinzu: „Vielleicht schon morgen". Ihr Blick fällt schon jetzt auf José, der auch sie neugierig betrachtet; er gefällt ihr, und sie pflegt den zu gewinnen, der ihr gefällt: „Eins weiß ich gewiß, heute nicht!" — Das wird selten richtig getroffen. Und nun kommt der andre Fehler. Die Habanera, die sie jetzt singt, sich in den Hüften wiegend, ist kein Glaubensbekenntnis, keine psychologie de l'amour moderne; es ist einfach ein Gassenhauer, den sie hundert Mal gesungen hat, den auch der Chor auswendig kennt und willig an den gegebenen Stellen im Refrain mitsingt. José kennt ihn gleichfalls, sonst würde ihn die öffentliche Liebespredigt der Cigarettendreherin doch wohl etwas erstaunen, während

er sich in Wirklichkeit gar nicht um die alltägliche Straßenszene kümmert. Also alles übertriebene Szenenspiel, alles Bilderstellen ist hier falsch: Carmen singt, und wer Lust hat, singt mit. Das Lied ist zu Ende. Sie wendet sich an José mit einer banalen Frage, die ohne Berechtigung im berliner Opernhaus gestrichen wird. Bizet, der die Oper ursprünglich mit gesprochenem Dialog komponiert hat, hat ihn später in Rezitative umgewandelt und nur dieses Wort beibehalten: „Was machst Du da?" Eine alltägliche Frage, mit welcher Carmen eine Bekanntschaft anknüpfen will, wie sie sie täglich gemacht hat, wenn es ihr Spaß bereitete, und die am andern Tage vorbei war. Aber der Komponist weiß es anders. Die Celli geben als Unterlage für die belanglose Frage das erschütternde Schicksalsmotiv Carmens. Diese Frage wird für das Mädchen zum Schicksal. Die Glocke ruft die Arbeiterinnen in die Fabrik. Vergebens nennt José das freche Weib eine Hexe, das Schicksalsmotiv sagt uns aufs neue: auch sein Schicksal ist an das ihre gekettet. Vergebens bringt die blonde Micaëla Küsse von der Mutter; der Gedanke an die Heimat kann doch nicht ganz das Bild der Zigeunerin verdrängen; er muß an sie denken, wenn auch nur im Zorn: „trotz deiner Blume, du schwarze Hexe!" Und nun wird er vom Fatum ihr entgegengeworfen. Er soll sie verhaften gehen. In dem Augenblick, wo er sie gefesselt heranführt, erschallen zum ersten Mal fortissimo die Posaunen, deren unheildrohenden Akkorden die wunderbar schmerzliche Fis-moll-Stelle entströmt. Wie ihn dann das Mädchen mit den nervenbeklemmenden Rhythmen der Seguidilla verleitet, sie zu befreien, wie sie ihm als Lohn verspricht, bei Lillas Pastia auf ihn zu warten: da ist Josés Lebensglück für immer verwirkt.

Das Bild, das wir von Carmen im ersten Akt bekommen, ist so vollkommen, daß ihm im Verlauf des Dramas wenig hinzugefügt zu werden braucht. Von den beiden Arten Frauen, von denen die eine durch Weichheit, die andre durch Brutalität genommen werden will, muß Carmen der zweiten Kategorie angehören, und sie verleugnet es nicht einen Augenblick. José, der mit Frauen wenig Umgang gehabt hat, Carmen außerdem zu leidenschaftlich liebt, um überhaupt ein Urteil zu haben, kennt sie nicht. Anders der Toreador, für den schnelle Eroberungen etwas Alltägliches sind. Er sieht sie, sie gefällt ihm, also: „Sprich, wenn ich Dich liebte, hätte ich Hoffnung?" Er weiß wohl, daß auf solche Frage bei jeder Evastochter ein „Nein" erfolgen muß, das auch prompt erschallt; er weiß aber ebenso gut, daß hinter solchem „Nein" fast immer eine Möglichkeit des „Ja" steht. Auch Carmen tut das „Nein" leid. Das Verlangen, das in jedem Weibe schlummert, dem Abgewiesenen ein Hintertürchen der Hoffnung offen zu lassen, leiht ihr die Worte: „Nun, beim Warten ist nichts zu verlieren, auch ist Hoffnung so süß". Wenn sie ihn jetzt schon liebte, würde sie ihm un-

weigerlich folgen. Aber sie denkt an den blonden Soldaten, dessen Liebe so anders ist als die andrer Männer. Sie weiß, daß er heute frei ist, sie ist sicher, daß er kommt. Und er kommt. Die Hauptszene des zweiten Akts, von einer unwiderstehlichen Gewalt im Aufbau, hat unendlich viele berückende Schönheiten, ist gleich groß in Erfindung, harmonischer Konstruktion und Instrumentation und betäubend reich an Genieblitzen, die eine neue Schule machen mußten. Nicht bei Berlioz haben die modernen Opernkomponisten instrumentieren gelernt, sondern bei Bizet. Allerdings, seine Fähigkeit, mit wenig Mitteln die erschütterndsten Wirkungen zu erzielen, haben wenige ihm abgelauscht. Ist doch die ganze Carmen-Tragödie ohne Tuba geschrieben!

Diese Hauptszene des zweiten Akts hebt idyllisch-heiter an. Wohl regt sich Josés Eifersucht bei dem Gedanken, Carmen hätte vor Offizieren getanzt, aber sie besänftigt ihn mit ihren Mitteln: sie tanzt für ihn. Und wie die Melodie nun ertönt, harmonisch wenig, hauptsächlich rhythmisch von ihren Castagnetten begleitet, wie sie lockt und gleißt, liebkost und in Wellenlinien entschwebt: das ist von unbeschreiblicher Grazie. Der hinter den Kulissen ertönende Zapfenstreich, der sich nähert und dann verschwindet, gibt der Szene und der Tanzmelodie noch einen mysteriösen Zauber. José ist der tanzenden Sirene unrettbar verfallen. Noch einmal ruft ihn seine Soldatenehre, noch einmal bäumt sich sein Männerstolz, als er auf Carmens undankbare Frage: „Ist das Deine Liebe zu mir?" ihr seine anfangs gebieterische, aber bald in weiche Wehmut übergehende Antwort zuruft: „Höre mich an, Carmen, ich will es!" Er packt sie beim Arm und zwingt sie zum Schweigen. Carmen sieht erstaunt, aber nicht unangenehm berührt zu ihm empor. Sie liebt Männer, die ihre Kraft zeigen — im selben Augenblick ertönt das schon fast vergessene Schicksalsmotiv im Orchester. Nicht in der frühern drohenden Instrumentation der Blechbläser, sondern in der weichmahnenden Stimme des Englisch-Horns. Nur noch eine Stelle weiß ich, wo dasselbe Instrument in so erschütternder Weise zu den Hörern spricht: am Anfang des dritten Akts von „Tristan". Es folgt, in unvergänglicher Schöne, die Des—dur-Cantilene. Die Melodie quillt klagend und sehnsüchtig hervor; die Clarinetten schluchzen dazu, von der Harfe unterstützt, ihre Arpeggien; immer leidenschaftlicher wird die Klage des unglücklichen Mannes; das ganze Orchester wogt und stürmt — bis José mit den Worten: „Carmen, ich liebe Dich!" (im französischen Text noch viel intensiver: je suis une chose à toi!) vor ihr zusammenbricht. Selbst Carmen ist einen Augenblick ergriffen: so ist sie noch nie geliebt worden. Sie legt ihre Hand auf das Haupt des vor ihr knieenden José und will sich über ihn beugen: da erinnert sie sich wieder ihrer Absicht, ihn für die Schmugglerbande zu gewinnen; die Eitelkeit, einen bisher unbescholtenen Soldaten nur ihr zu Liebe zur Desertion zu bringen,

gewinnt die Oberhand, und sie beginnt das in seiner verhaltenen Glut schwindelerregende: „Nein, Du liebst mich nicht, denn von Lieb gerührt, hättest Du längst mich hinweggeführt.“ Die nun folgende Phrase: „Dort in der Berge wilden Klüften“, mit den Zwischenrufen des gepeinigten und im Kampf zwischen Ehre und Liebe ringenden José, hat an dramatischer Kraft in der Opernliteratur kaum ihresgleichen. Zum zweiten Mal versucht José gegen seinen Dämon anzukämpfen, zum zweiten Mal besiegt ihn Carmens Männerkenntnis. Sie bittet nicht, sie fleht nicht um seine Liebe, als er trotz ihren berauschenden Worten von ihr gehen will — sie ruft ihm höhnisch zu: Geh! und wirft ihm Czako und Säbel vor die Füße. Nicht der hereintretende Zuniga hindert ihn am Weggehen — er wäre zurückgekehrt: er ist ihr verfallen.

Carmen mußte siegen — und damit ist Josés Schicksal besiegelt. Ein Mann, der ihr folgt, kann ihr nicht lange etwas sein. Sie muß einem nachlaufen, sie muß vor einem zittern, wenn sie ihn lieben soll. Carmen liebt José in drei Momenten. Erstens, als der hübsche Dragoner so wenig Aufhebens von ihr macht; zweitens, als er sie mit brutaler Faust anpackt und in die Knie zwingt; drittens — als er sie tötet. Wenn der Mann, dem sie alles genommen hat, ihr den Dolch in die Brust stößt, muß das fatalistische Zigeunermädchen empfinden, daß er ihr Herr geworden ist und mit Recht alles heimzahlt, was sie an ihm verbrochen hat. Und wer Carmens Seele kennt, der wird in ihrem brechenden Auge ein Aufleuchten des Verzeihens entdecken, des Bewußtseins der Liebe und des Rechts. Vergessen ist der Toreador, der in Gold strotzend jenseits der Zirkusmauer triumphiert: José, der bleiche, zertretene einstige „arme Junge“ wird zum Todesengel, zum Vollstrecker des Schicksals. Im Zirkus ertönt das Toreadorlied, aber die einschneidenden tragischen Aufschreie des gesamten Streichorchesters übertönen das selbstbewußte Auftreten Escamillos und geben genügend Aufschluß über Carmens Seelenzustand. Daß die Herren Regisseure es sich nicht nehmen können, den Toreador zähnefletschend mit gezücktem Säbel auf José zustürzen, oder diesen gar durch den Alcalden verhaften zu lassen! Man lasse die beiden — die sterbende Carmen und den blutüberströmten José: sie sind vereint für ewig. Es ist so gleichgültig, wie sich der Torero und die irdische Gerechtigkeit zu dem „Fall“ stellen. — — — — — —

*

Bizet hat die Prinzipien des Wagnerschen Musikdramas mit den unumgänglichen Anforderungen einer Oper verknüpft, und wenn sich gewisse verstockte Nachahmer Wagners nur in den Bahnen ihres Meisters bewegen, so vergessen sie, daß die moderne Oper der letzten fünfundzwanzig Jahre Bizets Werk ist. Gewisse Wendungen seiner musikalischen Phrasen sind so typisch, daß man sie bei seinen Nachahmern sofort herauserkennt. Etwa die Art, gewisse Stücke in einem Hauch ausklingen zu

lassen, nachdem sie in einer harmonisch neuen Gewandung noch einmal vor unserm Ohr vorbeigehuscht sind, ist ganz sein Eigentum. Beispiele sind: der Schluß des Gassenjungenchors, der Abgang Escamillos im zweiten Aufzug, die gleiche Situation im dritten, der Schluß des Intermezzos zum zweiten Akt und andres. Die Bevorzugung der Holzbläser ist bemerkenswert als Gegensatz zu den modernen deutschen Komponisten, deren Hauptsoloinstrument die Trompete ist. Mit den Holzbläsern, und unter diesen mit dem sonst indifferentesten, der Flöte, erreicht Bizet ungeahnte Effekte. Man denke an das Mondschein-Notturno vor dem dritten Akt, wo die Flöte, von der Harfe begleitet, uns eine der süßesten Melodien, die je erfunden wurden, vorsingt. Aber nicht nur als melancholisches Instrument gebraucht der Komponist die Flöte: er zeigt auch, welcher sinnlichen Klänge sie fähig ist. Gibt es etwas Berauschenderes als den Tanz zu Anfang des zweiten Akts, der nur von zwei Flöten mit Harfenbegleitung ausgeführt wird? Die Wirkung wäre noch zu erhöhen, wenn man es unterlassen könnte, die Orgie bei Lilas Pastia vom wohlgeschulten Corps de Ballet tanzen zu lassen. Das ist kein Ballet für regelrechte Balletteusen — nein, die singenden Zigeunermädchen sollen ungeschult, wie sie sind, erhitzt vom Wein und Tambourinenklang, sich im Rhythmus drehen, bis sie erschöpft niedersinken. Überhaupt, wie viele Änderungen und Verbesserungen wären vorzunehmen, um Bizets Meisterwerk in seinem ganzen Glanz zu zeigen! Nicht Neuerungen in der Ausstattung — darin ist eher zu viel als zu wenig geleistet worden — keine neuen ausgeklügelten Nuancen mehr — aber ein Versuch, in diesem Werk das Drama rein herauszuheben. Vor allem die Rolle der Heldin selbst, der im Lauf der Jahre die Virtuosinnen so viel Banales angehängt haben, wäre der Revision zu unterwerfen. Alle spielen das Zigeunermädchen wild, so wild, wie möglich, und suchen sich zu überbieten im Beißen, Kratzen, Stuhlumwerfen — keine gibt ihr die Eigenschaft, ohne welche nicht einmal ein José, der an Micaëlas Blondheit und Unterwürfigkeit sich doch sattgesehen, zu halten wäre: die Zärtlichkeit. Ein gewisses Anschmiegen, wenn auch nur ein katzenhaftes, liegt in jeder Tochter jener Rasse und ist vollends im Gesamtbild Carmens unentbehrlich. Wenn sie im zweiten Akt tanzt, wenn sie Escamillo vor der Waffe Josés rettet: ein gewisser Schimmer von Zärtlichkeit muß aus ihren schwarzen Augen leuchten und über der ganzen biegsamen Gestalt liegen. Nur so wird neben dem dämonischen Einfluß, den sie auf den schwachen José ausübt, auch der Zauber verständlich, der sie allen begehrenswert macht. Nur dann wird der Zuschauer einsehen, daß Carmen und José das Opfer einer Naturnotwendigkeit geworden sind, die sie zu gegenseitiger Vernichtung trieb. Nur dann wird er, wie in L'Arlésienne der Schäfer, sagen müssen: „Schaut hin, wie man aus Liebe sterben kann!“ Al. Z. Birnbaum

# Kasperle-Theater

Ringsum neue Marionetten:
Wer ist des Gedankens Vater? —
Mitten in den Kanzonetten
Bau ich's Kasperle-Theater.

Laßt die Puppen dämlich kollern
An den aufgespannten Drähten,
Einer Posse, einer tollern,
Sind Sie höflichst zugebeten.

Aus der Bühne tiefstem Grunde
Lenk den Mann ich mit der Pritsche,
Wie die edeln Höllenhunde
Steigt er feurig aus dem Kitsche.

Seid mal frei von oben, Püppchen,
Und seid unfrei mal von unten!
In der Welt, der garnicht bunten,
Gibt es zuviel Wassersüppchen.

Prologus

*

Nicht jeder hats so gut wie wir, sagen Hülsen und Barnay. Von Oktober an gibts ein „Neues" Schauspielhaus — das nimmt uns dann die ganze Moderne ab.

*

Lustspielhäuser sind nicht nur mit Hypotheken, sondern auch mit Geschmacklosigkeit ihrer Autoren belastet.

*

Weil der „Kaisertag zu Nürnberg" dem Kaiser so gut gefallen hat, beabsichtigt Ferdinand Bonn, ein ähnliches Stück unter dem Titel „Ein Kaisertag zu Augsburg" aufzuführen, das er selbst verfaßt hat.

*

Was hat Reinhardt mit einem Offizier gemein? — Er braucht eine erste Garnitur nur an Festtagen.

Kasper

---

# Rundschau

**Sommertheater**

„Was für seltsame Gedanken und Empfindungen ruft dieses Wort hervor! Für wieviel Miniatur-Hoffnungen und -Gefühle, für wieviel primitive Kunstvorstellungen ist das der geeignete Boden! Welch triftes Milieu für selbstverständliches Laster, für Käuflichkeit aus steter Angst vor nagendem Hunger, welch kaltes Heim aller Goldflitter beraubten Elends, schuldig gebliebener magerer Gagen und brutalisierter, genotzüchtigter Menschenwürde!"

. . . . . Das schrieb ich einst unter dem Eindruck der Buden, die ein in der Heimat verlebter Sommer mir gezeigt hatte. Es wird wohl nicht so schlimm gewesen sein: „die selige Sommerstimmung", die dort über allen Dingen lag und von der mir gerade die aufs Schaugerüste Angewiesenen ausgeschlossen schienen, mag für die etwas pathetische Teilnahme verantwortlich gemacht werden.

Dieses deutschen Sommers ärmere Tage gestatten die Sachlichkeit, die Sie wünschen, wenn Sie nach den Theatern der herben Gestade Ihrer Nordsee fragen. Doch halt, ich will schnell Helgoland ausnehmen. Diese rotschimmernde Insel hat etwas von Capris heimlichem Zauber und doch einen hellen, von höherm Norden herüberglänzenden Reiz. Er hat mir das kleine „landschaftlich subventionierte" niedrige Haus, das sich „Theater auf Helgoland" nennt, freundlich beschattet. Über die schweren Merkmale der Schmiere half er mir fort,

über Mosers vergilbten „Veilchenfresser", und in Herrn Winter vom Stadttheater in Bremerhaven schien mir sogar ein Talent glücklich nach Ausdruck zu ringen.

Das „Figaro-Theater" in Westerland hat vor allem eine Eigenschaft, die viele Theaterlustige enttäuscht hat: gar kein Theater, sondern ein Speisesaal zu sein, in dessen Hintergrund ein allzu kleines Podium „Bühne" genannt wird. Dieses Brettergerüst ist Olga Wohlbrücks Reich. Weder sie noch ihre Mitglieder brauchen einem leid zu tun; mein nie sehr fernes Bedauern wollte nicht hin zu ihnen, es umflatterte sie bloß und blieb schließlich jäh abschwenkend an den großstädtischen Eintrittspreisen haften, wo es sich schnell zu gelinder Empörung vergrößerte, dann aber unter Lachen rasch zusammenschrumpfte. Die da waren, amüsierten sich nämlich augenscheinlich ganz vortrefflich; sie werden gewußt haben, warum und worüber. Ich konnte die Gründe so großer Heiterkeit schon deshalb nicht entdecken, weil Stand und Herkunft der lauten Lacher sich nicht feststellen ließen. Es sollen Sylter gewesen sein. Berliner waren es wohl nicht. Richtig: ich habe auch gelacht, nach jedem Zwischenakt, sobald der Vorhang wieder hoch ging, aus Freude über den Schluß der endlosen „Pause", die ein Orchester qualvoll peinigend ausfüllte.

Dafür hatte ich in Norderney die Freude, plötzlich im Kurtheater — einem regelrechten kleinen Schauspielhause — Ihrem prächtigen Herrn Victor Arnold gegenüberzusitzen. Hier hat er keine Ferien. Er ist nämlich Direktor des Musentempels und sein erster Darsteller. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß er sein bester ist. Die Lachstürme, die sein „Doppelgänger" in dem bekannten französischen Schwank durch das Theater fegen machte, waren kaum weniger heftig als der Orkan der Nordsee, der gleichzeitig ungestüm und zornig an den Giebeln und Türen des schmucken Hauses rüttelte. Hier sah ich doch, was man eine „Vorstellung" nennt; selbst in der öden „Doppelehe" von Kurt Kraatz war die Regie, das Tempo und die schauspielerische Leistung eines Herrn Aenderly Lebius zu loben. Hier wurde ich für die an Labsal arme Besichtigung der Zelte, die das Theater an den sturmgepeitschten Küsten der Nordsee aufgeschlagen hat, wenigstens ein bißchen entschädigt.

Siegfried Trebitsch

---

### Ortrun und Ilsebill

In der Handelsstadt Hamburg pflegt man seltsamerweise mit großer Treue das Märchen. Zur Weihnachtszeit bringt jedes Theater ein buntgewebtes Märchenstück heraus, und in manchem Theater beherrscht es den ganzen Dezember über das Repertoire. Wie solche Dingerchen gemacht werden, weiß nicht nur der Fachmann. Zwei, drei Märchenmotive werden ineinandergestopft, lokalisiert, eigenes wird hinzugestückelt, alles gereimselt, vom Hauskapellmeister melodramatisch vertont, vom Dekorationsmeister prachtvoll aufgeputzt, von den gelangweilten Schauspielern mit aktuellen Witzlein gespickt, und vor jubelnden Kindern wird das Ganze dann als deutsches Märchen heruntergespielt. Armes Märchen, wie hast du dich verändert!

Gewöhnlich macht die dichterische Arbeit die Souffleuse in ihren freien Stunden, denn es bringt mehr als Rollenausschreiben. Diesmal hat Otto Ernst, der Appelmußpsychologe und Kampfdramatiker, der armen Souffleuse drei Märchen und keine eigene Idee abgenommen und mir nichts, dir nichts dramatisiert. Weil nun aber Otto Ernst keine Souffleuse, sondern ein

großer und berühmter Dichter ist, hat das Thalia-Theater nicht erst auf Weihnachten gewartet, sondern uns den Märchenbrei schon am ersten September, bei Saisonbeginn, vorgesetzt. Das ist ein schlimmer Anachronismus, ein gefährlicher, denn man darf nicht einfach mit einem bedauernden „Arme Kinder!" aus dem Theater gehen, sondern muß die Geschichte ernst nehmen und Ernst hernehmen.

Das berühmte Grimmsche Märchen vom Fischer und seiner Frau Ilsebill, die im Pißpott hausten, bis der Fischer einen menschlich redenden Butt fing, kennen wir alle. Dem Butt wird das Leben geschenkt und dafür dürfen Fischers sich wünschen, was sie wollen. Ilsebill wünscht sich zum lieben Gott hinauf, und zur Strafe werden die Leutchen wieder in den Pißpott gesetzt und beschließen dort ihre Tage. Das Märchen vom verzauberten Prinzen, der Froschgestalt tragen muß, bis eine reine Jungfrau ihn auf das kalte, nasse Maul küßt, kennen wir auch. Und die Sage von der versunkenen Stadt Runghold, die in Jahrzehnten nur einmal ersteht und den mit ewiger Sehnsucht erfüllt, der sie sieht, kennen wir drittens und letztens — mindestens aus Heines „Seegespenst". Wie hat nun Otto Ernst komponiert? Ein Prinz sieht Runghold, sehnt sich danach und springt in die Tiefe. Der Meergott verwandelt den Eindringling in einen Butt, den nur der Kuß einer usw. Der Butt kommt zum Fischer, läßt ihn Ilsebills Wünsche vortragen, verlangt aber für die Erfüllung ihre Tochter. Die wird mit Großmut bearbeitet, bis sie ihn küßt. Er wird entzaubert und bestraft droben rasch die böse Ilsebill — da ersteht Runghold aus den Wassern, und das Volk ruft ihn zum König aus.

So unser Dichter! Selbst bei flüchtigstem Hinhören wird man bemerken, daß grundverschiedene Motive vernehmbar sind, sodaß nur ein Mißklang entstehen kann. Das Problem, das in Ilsebills Erhöhung liegt, das Schluck- und Jau-Problem ist umgangen, die Entwicklung der Liebe Ottruns zum Butt ist weggeblieben — der Kuß ist mit Versprechungen brutal erpreßt. Kein gutes Wort entschädigt uns für die ganze Barbarei, die Bescheidensten allenfalls ein bißchen behaglicher Spießerhumor. Das Beste bleibt dem Dekorateur überlassen — ein kleines altes Theater kann auch darin nicht viel tun. So wird der neuste Otto Ernst der Souffleuse nicht mehr lange Herzweh bereiten, und der Dichter wird bald wieder am Strom der Zeiten stehen.

Mantje, Mantje, timpe te,
Butje, Butje in den See,
Mine Heldin Ilsebill
Versteht kein Mensch so, wie ich will.

Balder Olden

---

**Das Land der Jugend**

Dieses Studentenstück, das man am dritten September im Alten Stadttheater zu Köln unter dem Beifall eines nicht eben zahlreichen Publikums zum ersten Mal aufführte, stammt nicht so eigentlich von Hanns Bauer, als welcher ein Deckname ist. Hinter dem Pseudonym verbergen sich vielmehr, wie die Blätter melden, die beiden hamburgischen Schriftsteller Johannes David und Dr. Carl Müller-Rastatt. („Verbergen sich" ist gut. Die Namen stehen nämlich gleich daneben.) Hinter den Gaisblattlauben der drei Akte sitzen auch wirklich zwei verschiedene Autores. Ein Satirikus, der sich zuweilen nicht übel anläßt, und ein Weichherziger, der offenbar das „Gemütvolle" zu liefern hatte. Solche Zeugung gibt immer gesprenkelte Nachkommen. Einer vollsaftigen Kupplerin, wie Madame Loesenich, stehen zumeist Schatten gegenüber. Aber ich ver-

stehe. Hanns Bauer ist ein Pfiffikus. Er macht ein Stück mit der Anwartschaft auf Alt-Heidelberg-Tantiemen und möchte doch jezuweilen, wenn sichs gerade machen läßt, die verehrte Bürgertugend — mit Respekt zu melden — ein bißchen vor den Nabel treten. Darum auch die Emsigkeit des Weichherzigen, der schon im ersten Akt in der Wohnung des Amtsgerichtsrates a. D. herumgeht und seine Gefühlsschwänzchen Gerechten und Ungerechten anklebt. Einem frischen Ding, das sich auf der Universität amüsieren möchte, und einer blonden Person, die, mit dem Sparren der Frauenrechtlerin ausgeziert, ihre Energien vorläufig an den Kampf um eine eigene Bude und die Präsidentschaft im alkoholfreien Studentinnenklub „Excelsior" wendet. Desgleichen zween Studiosen der Rechte, die im Hause verkehren. Unerwartetes Wiedersehen mit „denselben". Angenehme Aussicht auf eine Doppelverlobung. Akt zwei bringt eine Klubsitzung mit Biermimik und einem kurzen Lichtblick: Adalbert Neumann, sonderbares Gewächs und Studiosus der Philosophie. (Herr Weinmann gab ihn recht bezeichnend) Es trifft sich, daß der siebzigste Geburtstag des Herrn Rats gerade in den dritten Akt fällt. Annoch eine kleine Partie auf Säbel, die man aber nicht sieht, und ein Kater von stud. phil. Pepita Schaumburg, den man hört. Sodann werden Entdeckungen gemacht: Der Mensch muß arbeiten, sonst kann er nicht Referendar werden. Das Frauenzimmer taugt nicht zum Studium, soll also heuraten. Gegenseitige Bekehrung. Doppelverlobung. Vorhang. Wer lacht da? In einem Lande, wo die artigsten Liebeleien systematisch zur Verlobung verzerrt werden, hat das Publikum, welches das Material zu diesen Plattitüden liefert, kein Recht, des Satirenschreibers zu lächeln. Selbst wenn seine Absicht als ein Versuch mit etwas unzulänglichen Mitteln erscheint.

Richard Elchinger

## Der reiche Jüngling

Daß Richard Wagner seinen „Christus" nicht zur Vollendung bringen konnte, ist nicht nur für die Opernbühne ein Verlust. An seine Schöpfung würde sich der neudeutsche Polizeigeist ebenso wenig herangewagt haben, wie an die Klassiker! Sie hätte ein Präzedenzfall dafür sein können, daß und wie es gestattet sein muß, auch den Gründer der christlichen Religion auf die Bühne zu bringen. Und daraus würde unsrer Schauspielbühne vielleicht Großes erwachsen.

Wieder und wieder haben Dichter versucht, die Leuchtkraft des genialen Menschen Christus im Brennspiegel ihres Temperaments aufzufangen und in dichterischer Form neu ausstrahlen zu lassen. Immer aber erhob sich die Frage, wie es möglich sei, seines Wesens Kern hell zu belichten, ohne ihn selbst auf die Bühne zu bringen. Denn vor diesem Bemühen stand und steht mit dräuendem Schwert der berüchtigte § 166 unsers Strafgesetzbuchs!

An der Schwierigkeit, die Größe eines Menschen auf uns wirken zu lassen, den wir selbst nicht sehen und hören, ist auch Karl Rößler gescheitert, dessen Drama „Der reiche Jüngling" am sechsten September im dresdner Schauspielhaus aufgeführt wurde.

Besonders auffallend ist die bühnentechnische Unbeholfenheit des Autors, der als Schauspieler (Franz Reßner) mit den Anforderungen der Bühne doch vertraut sein sollte. Der erste Akt erweckt lebhaftes Interesse für den bekannten Stoff von dem reichen Jüngling. Dann aber zerflattern die Fäden der Handlung, und in epischer Breite wälzt sich ein Strom phrasenhafter

Gedankenreichtümelei dahin. Rößler wollte die Tragödie einer Familie verknüpfen mit dem Weltenschicksal, das in Jesus von Nazareth über die Erde zog. Dies hohe Streben ist ihm mißlungen. Der Konflikt im Hause des reichen Juden Asarjah steht unvermittelt neben den Wehen einer kreisenden Zeit und bedarf keineswegs der Christusfigur als Hintergrund. Asarjah hat sein Leben lang mühsam Gut auf Gut gehäuft, seine Hände sind nicht immer rein geblieben. Das Geld ist für ihn Leben und Glück und hat ihn getröstet, als sein Weib ihn trog, sein Ältester ihm starb. Auf Nathanael, dem zweiten Sohn, ruht seine Hoffnung. Der aber ist ein Träumer. In seinen Adern mischte sich das Blut eines lebenstrunkenen Griechen und einer träumerischen Jüdin. Seine Seele findet nicht Ruhe und Frieden, und ein brennendes Fieber nach einem Ziel, einem Hoffen macht sie glücklos. Da kommt der neue Bettelrabbi ins Land, von dem sie erzählen, daß er Wunder tue. Nathanael lauscht seinen Lehren, und seine schwache Seele jammert in bittern Zweifeln. Wurzellos und heimatlos schwankt er hin und her. Die Braut lockt ihn zu kosender Sinnenlust, der Bettelrabbi zur Entsagung und Preisgabe alles Besitzes, der Vater heischt von ihm getreue Verwaltung der Güter, der griechische Freund predigt ihm Lebensgenuß. Er folgt der bräutlichen Lockung zu seliger Liebesnacht. Aber der junge Tag bringt ihm jäh aufspringende Klarheit. Er will hinaus, das unrecht erworbene Gut des Vaters in den See versenken. Da trifft ihn mit dessen Wissen und Willen des Mörders Stahl.

Der blutige Schluß befremdete das Publikum. Nachdem die drei ersten Akte lebhaften Beifall gefunden hatten, wurde der vierte niedergezischt. In der Tat ist dieser Schluß unmotiviert und unvermittelt. Nathanaels Sinnesänderung erscheint als eine überraschende, unbegründete Tatsache.

Rößler hat das Drama reich mit Bibelsprüchen gespickt. Zu reich. Die Sprache ist nicht schwer und ehern geworden, sondern gekünstelt, gespreizt. Aber die Stimmung des Volkes hat er fein herausgearbeitet. Über dem Ganzen liegt, wie ein Schleier von Wehmut und Bitternis und häuslicher Seligkeit, das Sehnen nach dem Erlöser. Wie ein fernes Ungewitter klingen dumpf verhallende Untertöne hervor aus der Psyche einer von Ewigkeitsschauern umwitterten Nation. Und in Ruth, Nathanaels Braut (Julie Serda, die bildschön aussah und die beste schauspielerische Leistung des Abends bot), zittern die flackernden Brünste orientalischer Nächte, die gierende Weiblichkeit auf einsamem Lager, die wirren Wünsche und Seufzer heißblütiger Frauen.

Die Regie war schlecht. Die sehr wichtigen Massenszenen wirkten geradezu komisch in ihrer sorgfältig einstudierten Maschinenmäßigkeit. Die Inszenierung hatte darauf verzichtet, die Stimmung südländischer Landschaften einzufangen. Aus der Fülle von Darstellern sind besonders zu rühmen nur drei: Herr Wiene, der einen Geschäftspriester mit scharfer, kluger Charakteristik vor Karikierung sicherte, und die Herren René und Hanns Fischer, die als zwei alte Bettler in schlichtester Einfachheit das gaben, was der Aufführung im ganzen mangelte: Stil und Stimmung!

Erich Köhrer

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
20. September 1906
II. Jahrgang Nummer 38

# Heinrich Laube

(Geboren am 18. September 1806)

Mit seinem Namen wird die große Vergangenheit unsers Theaters beschworen. Wer Heinrich Laube sagt, der meint: geistiges Streben, bewußte Energie, weitester Reichtum an Mitteln und Absichten. Als unser Lehrer und Meister wird er gepriesen; er habe aus dem Nichts eine nationale Schaubühne erschaffen.

Das ist natürlich nicht wahr. Niemand erschafft aus dem Nichts; selbst Gott hatte sich und damit alles. Laube aber, der doch etwas weniger war, fand ein Theater, mächtige Befugnisse, hilfreiche Zuschüsse und immerhin einige gute Schauspieler. Er fand ein Publikum, das an seinen Aktionen teilnehmen wollte, das leicht zu erregen und schwer zu verstimmen war; dem das Theater eine ganze Welt bedeutete, voll der persönlichsten und der allgemeinsten Interessen. Er glaubte an „die Nation", und das ist soviel, als ob sie existiert hätte. Er glaubte an das nationale Theater, und so konnte er es, den Geist streng auf das Ziel gerichtet, die Fülle des ererbten und erworbenen Materials in den Händen, erschaffen. Niemand ließ ihn im Stich — als höchstens die deutschen Dramatiker. Aber da er selbst unter ihnen war, so spürte er das kaum. Im Tragischen gewiß nicht. Es wäre sonst wohl ein tödliches Gift für seinen zuversichtlichen Glauben gewesen. Doch so scharf er auch gelegentlich zwischen „Kunstpoesie" und wahrer Dichtung distanziert, so hell ihm auch die Unterschiede zwischen Halm und Grillparzer, zwischem dem Rhetorischen und dem Menschlichen bei Schiller, ja zwischen dem tragischen und dem untragischen Element in Goethe aufgehen — er kommt doch nie zu einer Klage über die trostlose seelische Leere, den Mißbrauch eines überkommenen und fruchtlos gewordenen Pathos, die vollendete Unwahrheit und Stilohnmacht im höhern Drama seiner Zeit. Es scheint wirklich, daß tragisch Dichten damals nichts andres hieß, als: guten

Schauspielern irgend eine blutige Unwahrscheinlichkeit ernsthaft mundgerecht zu machen. Das konnten die von Halm abwärts, den Dichter Heinrich Laube mit inbegriffen, und so war es gut. Hebbel, der seine innern Wahrheiten denkt, bevor er sie sieht, und Kleist, der sie trifft und bricht, bevor sich noch Gedanken daran setzen, sind für den Dramaturgen Laube kaum vorhanden. Nach Schiller und Goethe ist ihm Grillparzer, der gleichermaßen sinnt und schaut und formt. Geist, aber nicht zu stark; Leben, aber nicht zu wild; Form, aber nicht zu absonderlich: das dünkt ihn fürs Theater recht. In seinen Schriften nennt er das: Zeitgeschmack, Wahrscheinlichkeit, Komposition. Sein Ideal einer Aufführung war die offene, herzliche, auf jeden Fall aber gemeinverständliche Aussprache mit dem Publikum, über irgend ein anziehend kostümiertes Gefühl für jedermann. Klarste Deutlichkeit im Vordergrund, als ihre Stütze Wohllaut und abgestufte Bewegung, und ganz hinten etwa noch der gut rhythmisierte Pulsschlag eines Herzens. So gebot seine Ordnung.

Er war ein ordnender Geist; solchen gelingt es, zu organisieren. Die sichtbare Organisation des Theaters heißt Ensemble, und Laube hat in den achtzehn Jahren seiner Direktion am Burgtheater ein Ensemble geschaffen, das heute noch mit seinen letzten weltberühmten Namen als ein Stück fortwirkender Kulturgeschichte den Ruhm seines Schöpfers in lebendiger Gegenwart festhält. Seine Macht und sein Verdienst war, Große groß werden zu lassen. Ob er wirklich das Geheimnis besessen hat, die Entwicklung des Schauspielers perspektivisch vorauszubestimmen, die starke Kraft in der schwachen Leistung zu erkennen, wer möchte das heute noch entscheiden? Von denen, die er etwa wertvoll glaubte und doch in Unzulänglichkeit versinken sehen mußte, haben wir keine sichere Kunde. Aber höchst wahrscheinlich ist, daß von den wirklich Wertvollen, die in seine Hände kamen, keiner je an seiner Künstlerschaft Schaden gelitten hat. Und das heißt viel. Es beweist eine menschliche Wärme und eine Liebe zum lebendigen Wachstum, die sonst im literarischen Laube nicht leicht zu finden ist. Sie war es wohl, die den liberalen Parteimann großgezogen hatte. Als er der aktiven Politik fremd wurde und mit Theaterstücken wie mit seinem Werkzeug zu hantieren begann, da hat sie sich wohl ganz dem Wesen und dem Werden seiner Künstler hingegeben. Die Stücke konnte er nach seiner erkennenden Vernunft selbst umformen oder sie bessern lassen, bis sie zu dem stimmten, was er für den Geschmack und das Bedürfnis der Zeit hielt. Die lebendige Kraft des Schauspielers aber konnte er nicht biegen und nicht ändern; der einzige Weg war, sie in sorglicher Liebe zur Vollendung ihrer selbst zu bringen. Also hatten seine Hände, so fest das Auge auf das Repertoire des „nationalen Theaters" als das höchste Ziel gerichtet blieb, doch immer an der Bereitung des starken Mittels dafür zu schaffen, an der Entwicklung und Großziehung seiner Schauspieler. Auf der Szene

gedieh ihm seine intensivste und wichtigste Arbeit; er war, im trockensten wie im menschlichsten Sinne, Regisseur.

Er erschuf aus unsrer kaiserlichen Bühne das große Schauspieler-Theater, das noch vor zwei Jahrzehnten in deutschen Landen nicht seinesgleichen hatte. Es war ein Theater ungeheurer Persönlichkeiten, die, an ein unsichtbar über ihnen schwebendes Gesetz gehängt, in ihrer Kunst die volle Schönheit ihres Übermaßes erlebten. Es war eine Auslese von Temperaments-Riesen, die sich in Sprache und Geberde mit uns Menschen verständigen gelernt hatten. Denn darin waltete das Gesetz. „Vortrag" und „Anstand" werden immer wieder gefordert, gelehrt, erhöht. Auch hier wiederum die Rücksicht auf die leichte Verletzlichkeit und Erschrockenheit des Publikums, das ihm ja die Nation, den eigentlichen Gott für seine Arbeitsopfer bedeutete. Und hier ausschließlich zum Guten; denn ein Drama kann ja wohl auch ohne Publikum ein mächtiges Kunstwerk sein, ein Schauspieler ohne Publikum aber ist natürlich überhaupt nichts mehr. So zog er seine Riesen unter dem Gebot von Vortrag und Anstand heran und ließ ihnen im übrigen ihren Wuchs. Er verbog und verschnürte nichts. Das wird ja wohl die „Natürlichkeit" sein, die er immer an seiner — von Iffland und Schröder überkommenen — Schule und an seinen Leuten zu rühmen weiß, im scharf betonten Gegensatz zur weimarschen Deklamiererei. Wie die geklungen haben mag, das wird sich wohl kaum ein Heutiger noch vorstellen können. Denn seit wir in modernen Stücken die Einfachheit und ungebrochenste Lebenstreue selbst auf der Bühne sahen, erscheint uns der Sprechton, der sich von Laubes Zeiten her erhalten hat, nur noch an ganz bedeutenden Könnern erträglich. Das läßt vermuten, daß auch unter Laubes Hand das kleine schauspielerische Unterholz neben diesen himmelanstrebenden Schäften sich recht kläglich gefristet haben muß. Denn so herrlich sich die aufragende Größe an den Maßen eines Gesetzes offenbart — der Kleinere und ganz Kleine verkümmert, wenn er sein bischen Kraft noch an Vortrag und Anstand hingeben muß.

Das stimmt ja auch im wesentlichen zum Durchschnitt der tragischen Stücke jener Zeit, die kaum je von den Farben einer bestimmten Kultur, vom Hauch einer persönlichen Stimmung oder von den Strahlungen tiefer Gedanken durchsogen waren, sondern sich meist nur bemühten, absonderliche und traurige Schicksale einzelner hochgestellter Personen in vernünftigem Vortrag glaubhaft zu machen. Da war also, wer nicht im engsten Kreis dieser Schicksale stand, von höchst geringer Bedeutung. Man sehe sich einmal die mittlern und kleinern Rollen in den schweren Dramen von Halm, Gutzkow und Laube daraufhin an. Wie sie gespielt werden, ist wirklich höchst gleichgültig für das Verständnis und den tragischen Habitus des Vorgangs; es dürfte genügen, daß sie mit klarem Vortrag gesprochen, mit leidlichem Anstand gemimt werden. Kein

Schauspieler könnte sich an ihnen irgendwie entwickeln; aber sie sind ganz geeignet, schwächere Talente unrettbar zu umpanzern und bewegungslos zu machen. So bestanden denn diese Aufführungen hauptsächlich aus großartig tragierten Hauptrollen und aus leeren Zwischenpersonen, die recht deutlich zu reden hatten. Farbe, Stimmung, Gedanke war ganz von den Protagonisten, den Riesen getragen; die konnten denn freilich in der Wüstenei sorgsam gesetzter Silben umso freier und herrlicher schalten. Es findet sich auch in den Schriften Laubes meines Wissens keine einzige Stelle, an der von der besondern Atmosphäre (Stimmung, Grundton, innerer Rhythmus, oder wie man es nennen mag) einer Szene oder eines ganzen Stücks gesprochen würde. Wenn er etwa einmal ein Werk zu schwarz oder zu schwer findet („Othello", „Maria Magdalene") so bezieht sich das immer nur auf die Vorgänge, nie auf den Ton. Es ist auch nirgends angemerkt, daß bei den Aufführungen darin ein wissentlicher Unterschied gemacht worden wäre. Die gewisse dünne, durchsichtige Luft der konzilianten Deutlichkeit verstand sich ja immer von selbst und blieb sich wohl überall gleich. Sie mußte im „Macbeth" wie im „Sohn der Wildnis" ziemlich unverändert wiederkehren. Das ergab sich aus der gleichmäßig gescheiten Inszenierung, die in der motivierten Handlung des Stückes seinen Geist und in der Komposition seine theatralische Gewalt suchte; und aus dem unausgleichbaren Mißverhältnis der gelernten „Sprecher" zu den großen Temperamenten. Von diesen allein konnte kommen, was persönlicher Atem, erlebte Bewegung, was im tiefsten Sinne Stimmung war auf der Szene. Vor etwa zwanzig Jahren noch — die Schauspielerei war von Laube her so ziemlich erhalten geblieben — hatte „Macbeth" seine Stimmung durchaus von der Wolter, „Oedipus" von Robert, „Nathan" von Lewinsky. (Das wurde kurz nach Laube nur etwa bei den Königsdramen anders, die Dingelstedt freilich ganz auf Makart stimmen ließ.) Wer das bedenkt, wird doppelt froh und laut der Klage lachen, daß die Laubesche Tradition auf unsern Bühnen so jammervoll untergegangen sei. Sie türmte sich, von einem starken und klaren Geist nach wohl begriffenen Forderungen aufgerichtet, prächtig hoch und stolz über der fast gleichmäßig glatten Ebene der damaligen dramatischen Dichtung. Da ruhte sie sicher und fest und verbreitete mit dem Glanz ihrer übermenschlichen Größen einen Schein von Unsterblichkeit um sich her. Auf dem mannigfach zerwühlten Grunde des heutigen dichterischen Schaffens könnte sie unmöglich halten. Was damals „Gestalt" hieß, die klare, feste, möglichst gerade Kontur, das gilt uns nur wenig. Wir sehen die Tore des innern Lebens wieder aufgesprengt, unendliches Gewimmel absonderlichster Wesen drängt hervor. Das Theater bevölkert sich mit Menschen, Menschen, Menschen — in unaufzählbarer, unabmeßbarer Unterschiedenheit. Und Menschen will die

Bühne, unter jedem Druck der Seele frei beweglich, in ihrem kleinsten Wert noch eindringend fühlbar, im Unscheinbaren groß, im Großen jedem Menschenherzen nah, unsre Brüder und Schwestern, Verkünder und Genossen unsers Leids, Menschen! Und fragst du nach den Riesen, du findest sie nicht mehr.

Vielleicht, daß Laube selbst ein dunkles Gefühl dieser Vergänglichkeit hatte. Immer und immer sucht er ja über die damalige Tragödie weg, die keiner Kultur angehörte, einen Zipfel lebendiger Gegenwart für sein Theater zu erhaschen. Fast gebieterisch fordert er von den Autoren das „bürgerliche Schauspiel", das die „Sitten der Zeit" abbildet, mit schmerzlicher Sehnsucht gräbt er nach Lustspielen, die dem Publikum ein Lachen über seinesgleichen beibringen könnten. Der kleinste Blumenthal wäre ihm hoch willkommen, Sudermann fast ein Erlöser gewesen. So mußte er bei den Franzosen bleiben und hatte außerdem nur etwa noch Bauernfeld. (Und auch dieser, klagte er, sei zu leicht, zu eintönig, zu wenig wähleriſch in den Mitteln). Die „Nation" wollte sich eben, trotz aller selbstbewußten, politischen Bewegtheit, für ihr eigenstes, in den vier Wänden der Bürger gehegtes Leben niemals interessieren. Das zu erzwingen, war selbst Laube mit seinen Riesen nicht stark genug. Das ist ja so geblieben, bis die Aufschließung der Seelen, die Durchleuchtung der Einzelnen den Wunsch nach Aufschließung des Bürgerhauses und Durchleuchtung der Gesellschaft weit überholt hatte. Die Einzelerscheinung des gefälligen Sittenzeichners Bauernfeld hat für unsre wiener Generation in der Einzelerscheinung von Karlweis ihre sehr nahe Analogie. Und die Forderung nach dem deutschen bürgerlichen Sittenstück ist auch zur Zeit der Karlweis und Sudermann nicht liquidiert worden. (Ich verweise ganz ohne Bescheidenheit auf meinen Artikel über das Salonstück in Nr. 11 des zweiten Jahrgangs der „Schaubühne"). So fehlte auch hier den Schauspielern Laubes die innig menschliche Berührung mit dem Herzen und Puls ihrer Zeit. Sie mußten sich aus französischem Geist und deutschen Talent eine imaginäre „Gesellschaft" zurecht bilden, die freilich von hohem künstlerischen Reiz, aber ganz ohne kontrollierbare Wahrhaftigkeit war. Man lächelt gerührt, wenn Laube treuen Herzens und stolzen Glaubens versichert, irgend eine feine französische Komödie sei bei ihm weit besser gespielt worden, als in Paris. Vielleicht sofern sich Klarheit und Fülle der einzelnen Erscheinung an den Wienern weit selbständiger und ausgeprägter zeigten. Gewiß nicht, sofern die Luft, die Sitte, der Geist Frankreichs in diesem französischen Drama in Frage kam. So mußte auch da, was sein scharfer Geist und seine rastlose Lehre, was der gewählte Geschmack und die herzliche Spielerfreude seiner Talente zu künstlerischer Vollendung gebildet hatte, zergehen und zunichte werden vor der trotzigen Wahrheit einer unbefriedigteren Zeit.

Jetzt wäre Heinrich Laube hundert Jahre alt. Es kommt vor, daß Menschen ein solches Alter leidlich gesund und bei Sinnen erleben. So ist es nicht gar zu ungereimt, zu raten, wie heute dem Hundertjährigen die Welt, die Dichtung, das Theater erschiene. Ich glaube, der kluge, schweigsame, uralte Geist müßte über so manches ganz zufrieden lächeln. Seine „Nation" hat nun ihre dramatische Dichtung, die von allen starken und leisen Stimmen des gegenwärtigsten Lebens hallt und seufzt. Und sie ist schon daran, sich ihr „nationales Theater" aufzurichten, so wertvoll, echt und reich, wie sie es noch niemals hatte. In getrennten Lagern freilich und auf ungleichem Grund. Aber was sollte hindern, daß die ausgleichende Einheit noch kommt? Seinen zeitgemäßen Nachfahren hat Laube in Brahm, dem klug ausblickenden, hellen und zähen Geist, der ja auch, das gesprochene Wort und seinen Sinn heiligend, seine jungen Riesen durch das Gesetz zur Freiheit emporgebracht hat. Nur daß die Wirkungen seiner Tradition sich tiefer in unser Gefühl einwurzeln als die der frühern. Er vertraut die Suggestion der Stimmung nicht mehr den einzelnen großen Künstlern an, er läßt sie ungebunden durch die Szene, durch die ganze geistige Welt des Dramas schweben. Hinter ihm steht nun Reinhardt, der sie noch weiterhin, bis auf das Unberedte, das scheinbar Leblose breiten, der die Stimmung erst eigentlich zur lückenlosen Atmosphäre machen will. Sie setzen das „nationale Theater" fort, das Laube begann, obwohl, oder gerade weil sie nicht da angefangen haben, wo er aufhören mußte. Denn eine Tradition wird am besten lebendig erhalten, indem man sie durch Erweiterungen zersprengt.

Und unser Burgtheater? Das Theater von Heinrich Laubes Schöpfung? Nun, dem müßte der Alte von Herzen wünschen, daß es möglichst bald aus alledem herauskommt, was heute noch an ihm als der „Laubesche Geist" bezeichnet wird. Willi Handl

---

# Erde und Pflug

Der Pflug ging übers Feld und wühlte tief den Grund.
Das Blut der Erde sprang im braunen Schollengleiten.
Die Erde stöhnte auf: du wühlst und wühlst mich wund.
Der Pflug sprach: mein Beruf und Werk ist Schmerzbereiten.

Die Erde sprach: stoß zu! Ich liebe deine Kraft.
Sie wirkt mir Fruchtbarkeit, wenn ihre Eisen schneiden.
Er sprach: mein Leben lebt für deine Mutterschaft.
Daß ich dich schmerzen muß, das ist mein Leid und Leiden.

Ernst Lissauer

# Hedda und Hermione

„Die deutsche Schauspielkunst, scheint es, ist noch nicht reif für so tiefdringendes psychisches Ergründen, und der Glücksfall scheint fern in unsern zerrissenen Theaterzuständen, daß sich sechs Schauspieler zusammenfinden, um Seele, Sinn und Können dieser menschlich-allzumenschlichen Gestalten den Hörern theatergerecht aufzuschließen". Das schrieb Otto Brahm vor über fünfzehn Jahren nach der ersten Aufführung der „Hedda Gabler" im Blumenthalschen Lessing-Theater, in der nicht die Beseitigung des „Weinlaubs im Haar" und des „Sterbens in Schönheit", sondern nur die persönliche Anwesenheit des Dichters das Publikum gehindert hatte, seine vergnügte Ahnungslosigkeit laut herauszulachen. Säße Brahm als Kritiker, nicht als Direktor vor der neuen Aufführung des Lessing-Theaters, so würden wir lesen: „Die deutsche Schauspielkunst ist inzwischen ibsenreif geworden, aber jetzt scheint der Glücksfall fern, daß ein Theaterleiter sechs Ibsenspieler sein nennt und zugleich richtig erkennt und verwertet". Als Kritiker würde Brahm nicht verstehen, wie man Bassermann dem Jörgen Tesman entziehen kann, warum man die Lehmann, zu unser aller Entzücken, 1898, aber nicht mehr 1906 die Thea Elvsted spielen läßt. Auch Brahm würde — als Kritiker — solche Besetzungsfragen nicht für Kleinkram erachten und wahrscheinlich beweisen, daß hauptsächlich diese beiden Fehlgriffe die Vorstellung um ihre Wirkung gebracht haben.

Den ersten falschen Ton freilich schlug, mit dem ersten Wort des Dramas, Tante Julle an. Sie braucht so notwendig wen, für den sie leben kann. Darin ist sie eines Blutes mit ihrem Jörgen, der sein ganzes bißchen Kraft daran setzen will, Eilert Løvborgs Nachlaß zu retten; mit Thea Elvsted, die dem lebendigen und dem toten Eilert gleich opferwillig hingegeben ist. Den drei Egoisten des Stücks stehen sie als drei Menschenkinder gegenüber, deren Herzenswärme so groß ist wie ihre geistige Schlichtheit. Ihrer ist das Himmelreich. Ibsen hat es mit dem lieben Gott und mit allen wirklichen Dramatikern gemein, daß er seine Geschöpfe, hoch und niedrig, mit einer einzigen Liebe umfaßt. Nur für Hedda Gabler, nicht für ihren Dichter sind Jörgen, Julle und Thea komisch. Brahm hat den entscheidenden, den ganz un-

verständlichen Fehler begangen, mit Heddas Augen auf die drei zu blicken oder wenigstens sie uns so erscheinen zu lassen, wie Hedda sie sieht. Bei Tante Julle ist dieser Fehler immerhin verzeihlich. Die Pöllnitz ist noch nicht ersetzt, Frau Albrecht also, mit ihrer Gefühlsarmut und ihrer trocknen Routine, ein notwendiges Übel. Aber selbst sie hätte von einer einsichtigen Regie verhindert werden können, über die letzte rührende Verabschiedung von ihrem Jörgen mit einer solchen Gleichgültigkeit hinwegzugehen. Herr Grunwald tat nichts, um diese oder eine andre Szene zu vertiefen. Er nahm den Gelehrtentypus der Fliegenden Blätter zum Vorbild und konnte nicht einmal ihn bewältigen, ohne Bassermann zu kopieren. Der muß wahrscheinlich für Sudermann geschont werden, und Brahm glaubt am Ende gar, ein schönes Zutrauen zu Ibsen unbedingter Durchschlagskraft zu bekunden, wenn er ihm die Schauspieler vorenthält, die Sudermann unentbehrlich sind. Dieses Zutrauen wäre ein verhängnisvoller Irrtum, nnd nur geeignet, den Bühnensieg Ibsens zu verzögern. Die dritte im Bunde der Unzulänglichen war das kleine Fräulein Gernod, das sich schon durch die Keckheit ihres ganzen Auftretens für das verschüchterte Hausmütterchen Thea schlecht empfiehlt. Man fror bei dieser glatten, seelenleeren Geschicklichkeit und fragte sich erstaunt, ob denn die Lehmann in den letzten acht Jahren die tiefe Bescheidenheit und die unendliche Mütterlichkeit ihres Wesens so weit verloren habe, daß sie für ihre Rolle nicht mehr tauglich erschien. Es schmerzte nicht wenig, in allen drei Fällen mit dicken derben Theatermitteln künstlerische Wirkungen verfehlen zu sehen, die früher ein Hauch herbeigezaubert hatte. Wie haben wir ihn geliebt, diesen Hauch!

Daß kein Gefühl hatte, was Gefühl haben sollte, brauchte nur die Gefühlsseite des Dramas zu schädigen. Daß aber die Gefühllosigkeit, die doch der artistischen Feinheit durchaus nicht entraten muß, einen so übertrieben plumpen Ausdruck fand, wurde zum Teil auch noch dem Gegenspiel gefährlich. Frau Triesch ist keine in sich gefestigte Natur. Sie hat, aus irgend einer eigenen seelischen Gegend her, einen dunkeln Schrei und ist von nicht gewöhnlicher Intelligenz. Aber wo jener nicht hinpaßt und diese nicht ausreicht, ist sie nur schlau und virtuos genug, ihre Einfälle und Nuancen und die Früchte fremder echter Kunstarbeit eklektisch zu verwerten und zu verbinden. In dieser Ungefestigtheit ist sie

ein Chamäleon, nimmt sie die Farbe ihrer Umgebung an. Sie sieht zwischen Handwerkern anders aus als zwischen Bassermann und der Lehmann. Solche Partner beflügeln ihren Ehrgeiz, reinigen ihr Temperament, verfeinern ihre Absichten. Sie hätten sie gleich am Anfang in die Ibsenwelt hinaufgehoben, in der sie immer noch eine anfechtbare Leistung hätte bieten können. So aber blieb sie drei und einen halben Akt lang geradezu in Sardou stecken. Sie verwandelte das Charakterdrama in ein Intrigenstück. Der letzte Brief — das letzte Manuskript. Der Ton lag auf den Unterschlagungen und Ränken, die sie begeht, und muß auf den psychischen und physischen Motiven liegen, die sie dazu treiben. Alles ist erklärt, wenn hier ein entarteter Aristokratensproß, zu blutleer, um ein eigenes Leben in Kraft und Schönheit aufzubauen, zu aristokratisch, um es unter Plebejern zu ertragen, in tragischem Zwiespalt zu Grunde geht. Frau Triesch hatte zu ihrer Umgebung keine Distanz der Abkunft und selbst die Distanz des Hochmuts nur, wenn sie ihn in direkten Worten aussprach. Es war nichts lautlos um sie. Es ergab sich kein äußerer Konflikt, keine innere Verstrickung. Was in unbestimmbaren Übergängen schillern sollte, wurde geradlinig gemacht und, viel schlimmer, verdeutlicht, unterstrichen. Heddas seelische Vielfältigkeit erhielt einen fünffachen Ausdruck von arger Verbrauchtheit: eine Photographenpose bedeutete Sehnsucht nach Schönheit; ein Ballen der Fäuste war Wut; ein Knirschen der Zähne bei verzerrtem Gesicht hieß Ekel; ein langgezogenes Wimmern mit zusammengepreßten Lippen kündete Qual; ein halbirres Lachen zeigte Verzweiflung an. Alles übrige tat das unablässige Spiel der Augen. So ging es bis über den dritten Akt hinaus, an dessen Ende Eilerts Manuskript genau so, und nur völlig eindruckslos, als Lebewesen geknittert und zerrissen wurde, wie es die Duse, höchst eindrucksvoll, vorgemacht hatte. Erst im Schlußakt fand Frau Triesch die eigenen Töne, die sie vom Anfang ab anschlagen muß, wenn ihre Hedda ihrer Ellida würdig werden soll.

Wie Wahrzeichen der ernsten und echten Kunst, die im Hause Brahms heimisch war und wieder heimisch werden möge, standen der Ohnmacht und dem Theatergespiel Rittner und Sauer gegenüber. Nicht als ob Rittner schon der ideale Lövborg wäre! Er machte Eilerts Geist und Größe glaubhaft, wie keiner vor ihm, und vergaß darüber die Verkommenheit, die jeder trifft. Es müßte

ihm eine Kleinigkeit sein, zu dem Schweren in gleicher künstlerischer Reinheit und Rundheit das Leichte zu fügen. Ganz der er sein sollte, war, wie am ersten Tage, Sauer als Brack, mit seinen unverschämten Blicken, der kühlen Siegesgewißheit seines Tons und der vollendeten Beherrschtheit seiner Haltung. Sobald die beiden ins Zimmer traten, wurde die Stimmung des Dramas lebendig. Es war von Mal zu Mal zu erproben. Da erschiene es mir verfehlt, den geringen Eindruck des Abends auf eine falsche Beleuchtung, auf die Verwechslung von Holzmöbeln mit Polstermöbeln oder selbst auf die Regie zu schieben. Die Regie kann Mittelmäßigkeiten ein bißchen oder sehr viel besser abrichten — zu Größen kann sie sie nicht machen. Wenn Sauer, Rittner, Bassermann und die Lehmann unter sich sind, so finden sie allein Tempo und Rhythmus und die Farbe eines Dramas. Aber man darf die Vier nicht von einander reißen, oder man verdient nicht das Glück, sie bei einander zu haben. Und wenn ein höchst minderwertiger Ersatz den Ibsen verfälscht hat, so darf man als Kritiker den Ibsen nicht der Talentlosigkeit beschuldigen. Kollege Brahm hat es besser gewußt, als er vor fünfzehn Jahren meinte: „Auch wenn ‚Hedda Gabler' jetzt von der Bühne verschwindet, sie wird wiederkehren, und, was sie dramatisch gilt, werden wir durch die Kontrolle der Bühne dann erst erfahren: denn ‚nicht jede Aufführung an jeder Bühne kann für eine wirkliche Kontrolle gelten'."

*

Der in kurzer Zeit diese Kontrolle vielleicht ermöglichen wird, Max Reinhardt, hat mit dem „Wintermärchen" sein zweites Spieljahr glücklicher als das erste und doch nicht so glücklich eröffnet, wie wenn er die gleiche Liebe und Hingebung an ein ergiebigeres Werk gewendet hätte. Denn das mag, das muß von vornherein gesagt werden: Das „Wintermärchen" ist zu drei Vierteln tot und in diesen Teilen von keinem Reinhardt lebendig zu machen. Wir — das ist kein pluralis majestatis — haben uns öfter gelangweilt, als uns lieb war, und wie der lärmende, aber nicht warme, nicht starke Beifall keiner menschlichen Ergriffenheit entsprang, so kann auch die kritische Betrachtung in der Hauptsache nur für die Überwindung artistischer Schwierigkeiten danken. Leontes und Hermione sind uns nicht ein bißchen interessanter, aber die Bühnengeschichte des „Wintermärchens" ist um ein Kapitel reicher geworden.

Reinhardts Aufführung unterscheidet sich fundamental von allen frühern Aufführungen. Das Problem lag von jeher in den Anachronismen und in dem meerbespülten Böhmen. Dingelstedt half sich, indem er die stärksten Anachronismen ausmerzte, Böhmen in Arkadien verwandelte, die Handlung ins Altertum verlegte und das Ganze in ein phantastisch antikes Gewand steckte. Die Meininger wählten eine bestimmte Epoche der Renaissance, die sie pedantisch innehielten. Dadurch mußten die gleichgültigen Anachronismen der Dichtung als Widersprüche der Ausstattung auffallen. Wenn die Aussicht vom Palast des Leontes die Trümmer von Taormina zeigte, so wurde das delphische Orakel noch unglaubwürdiger, weil es längst abgeschafft war, als die sizilische Stadt in Trümmer fiel. Auf alle Fälle aber wurde von Dingelstedt wie von den Meiningern und ihren Nachahmern ein fabelhafter Prunk entfaltet. Damit hat Reinhardt endgültig gebrochen. Er ist von einer Einfachheit, die nicht genug gerühmt werden kann und unbedingt festgehalten werden muß. Er stellt auf der rechten und auf der linken Seite je zwei hohe viereckige dunkelgrüne Türme auf und zieht entweder vom ersten zum ersten Turm einen hellgrünen oder vom zweiten zum zweiten Turm einen dunkelgrünen Vorhang: ein kleines Zimmer, ein großes Zimmer. In der Gerichtsszene wird einfach vom zweiten zum zweiten Turm im Halbkreis ein heller Himmel gespannt, von dem sich eine schwarze Mauer abhebt: vor der Mauer sitzt oder steht — es ist in der Dunkelheit nicht zu sehen — in mehreren Reihen das Volk und begleitet in einem melodisch gehobenen, rhythmisch eingeteilten unisono, was rechts und links vor ihnen König und Königin miteinander auszumachen haben. Der Eindruck müßte gewaltig sein, wenn Hermione und Leontes uns irgend etwas angingen. Aber verblendeter Herrscher, hoheitsvolle Dulderin und nichts, garnichts weiter — es ist zu wenig. Hora ruit. Ohne mit Perditas Aussetzung und Auffindung und einem leibhaftigen Bären behelligt worden zu sein, sind wir in Böhmen. Sieh, es lacht die Au, wie sie nie göttlicher gelacht hat. Auf diesem einzigen Fleck Natur wird uns keiner von den vorgeschriebenen Rüpeltänzen, aber manches kluge und liebgewordene Wort zwischen Florizel, Polyxenes und Perdita geschenkt. Es sollte umgekehrt sein. Denn es stellt sich heraus, daß auch von dem Humor des „Wintermärchens" vieles schal geworden ist. Nicht einmal Humperdincks ergötzliche

Kirmeßmusik, für die das Orchester zu stark besetzt ist, kann auf die Dauer entschädigen, und man ist froh, endlich zur Schlußszene zu kommen, die denn freilich zum ersten Mal nicht wie eine Farce, sondern fast wie ein Gottesdienst gewirkt hat. Wie da Bild, Dichtung, Musik und eine ganz schlichte, ganz gefühldurchtränkte Schauspielkunst ineinandergriffen, das machte einen weihevollen Eindruck.

Diese ganze Inszenierung müßte eine weit ausführlichere Würdigung erfahren, wenn anzunehmen wäre, daß sie das Stück unsrer Bühne erobert hat. Ich glaube nicht, daß das überhaupt noch möglich ist. Darum kann ich mich auch nicht sonderlich für und gegen das erhitzen, was an der Aufführung gut und schlecht gewesen ist. Unsre Schauspieler haben andre Aufgaben. Wenn Herr Kayßler nach einem glücklich angelegten ersten Akt erlahmte, so wird das seinen Grund darin haben, daß jeder Kontakt mit dem Publikum ausblieb, daß es bald noch aussichtsloser erschien, den kranken König durch ein psychologisch anspruchsvolles Tragieren als durch ein vornehm resigniertes Deklamieren erklären zu wollen. Trotz dieser Aussichtslosigkeit könnte das Tempo der ersten beiden Akte wesentlich beschleunigt werden. Mit Hermione wurde ein ähnlicher Versuch unternommen wie mit Leontes. Die Königin ist ein Leidensbild, bei dem man bisher immer das Bild betonte. Itzt zur Statue entgeistert! Die Sorma hat zum ersten Mal den Ton auf das Leiden gelegt und doch erst am Schluß, als das Leiden vorüber ist, tiefer ergriffen als die Statuarischen. Ihre Tochter war Fräulein Höflich, und damit ist gesagt, daß Perdita, unbeschadet ihrer Holdseligkeit, mehr Naturkind als Prinzessin schien. Ihr Florizel aber war weder ein Prinz noch der Naturbursch, als der Herr Ekert uns schon häufig wert gewesen ist; er hatte diesmal offensichtlich keine Freude an der Sache. Sein Vater Polyxenes war der einzige Mann bei Hofe, der nicht störte. Wer da sonst noch alles deklamierte und agierte, wird von dem kleinsten Mimen unsers Schauspielhauses nach beiden Richtungen hin übertroffen. Am schlimmsten trieb es Herr Antigonus. An der Frau Antigones der Frau Wangel war nichts so sehr zu loben wie die seltene Entsagung, mit der sie sich nach sechzehn Jahren ihren Scheitel weiß färbte. Um im übrigen Verstand und besonnene Wärme, liebende Besorgnis für eine beschimpfte Herrin und Weiberstolz vor Königs-

tronen zur Geltung zu bringen, ist weniger nötig, als Frau Wangel kann; um alles das vollständig auszuschöpfen, mehr. Hora ruit. Nicht ohne durch ein geziertes und gezerrtes Prologisieren von Frau Eysoldt behelligt worden zu sein, sind wir in Böhmen, und Autolykus tritt aus einer verdächtig südöstlichen Gegend auf. Dovidl Autolykus, möcht man sprechen. Das Überraschende macht Glück, und Herr Schildkraut hat manchen durch die Unverhohlenheit seines Jargons und die Unverfrorenheit seiner Mätzchen überrumpelt und vergessen lassen, daß die Figur, soviel auch in ihr vom Clown steckt, doch in erster Linie das Charakterbild eines fast philosophisch überlegenen Gauners ist. Man darf sie nicht zum bloßen Trapez für allerlei Lazzi machen, sondern muß sie als ein Ganzes sehen. Daß das möglich ist, und daß man trotzdem unvergleichlich komischer sein kann als Herr Schildkraut, hat unser Vollmer, hat, in einigem Abstand von ihm, auch Bassermann bewiesen. Herr Schildkraut mag es mitverschuldet haben, daß das hinreißend einsetzende Schafschurfest schließlich ermüdete. Im Rahmen dieser Vorstellung übte die herbste Kritik an seiner Art ein so überwältigendes Pärchen wie Fräulein Kupfer und namentlich Herr Waßmann, die die Bescheidenheit der Natur nicht um ein Haar verletzten.

Man sieht: im ganzen ist es mit der Schauspielkunst am Deutschen Theater noch immer nicht zum besten bestellt. Es fehlen die Protagonisten: ein Tragöde und der Humorist, den man unüberlegt hat ziehen lassen. Wenn die Herren Kayßler und Schildkraut weiter gezwungen werden, einen Platz einzunehmen, den sie nicht ausfüllen können, so werden sie ihr schönes Talent, das nur in wenigen bestimmten Fällen in den Mittelpunkt gestellt werden darf, immer mehr forcieren und schließlich verderben. Das ist die alte Gefahr, die die Aufführung des „Wintermärchens" wieder deutlich gemacht hat. Wichtiger aber ist immerhin die neue Hoffnung, die sie erweckt hat: daß endlich ein Weg gefunden werden wird von der prunkstrotzenden, echtheitprotzenden, ablenkenden „Ausstattung", die die Prinzipien der Meininger höchstens verfeinert, nicht überwunden hatte, zu der ersehnten Stilisierung, die, wie es sich schon dieses erste Mal gezeigt hat, von vollendeter Einfachheit und doch zugleich von vollendeter Schönheit sein kann.

# Zur Psychologie der Schauspielkunst

## I

## Die „Prostitution" in der Schauspielkunst

Was immer wieder Anlaß gibt, die Vorstellungen „Schauspielkunst" und „Prostitution" in Beziehung zu setzen, das ist keineswegs ausschließlich und zuletzt in vergleichsweise äußerlichen, wirtschaftlichen oder sozialen Qualitäten dieser Kunst begründet. Zwischen ihren eigensten Schaffensbedingungen und jener Aufgabe der individuellen Selbstbewahrung, die wir Prostitution nennen, gibt es Zusammenhänge.

*

Allerdings haftet jeder Kunst ein prostitutioneller Zug an. Der große Unterschied aber, der die Schauspielkunst von jeder andern Kunst trennt ist der: Dichtung, Malerei usw. haben zwei getrennte Prozesse: Das Schaffen an sich ist eine Selbstreinigung, Selbsterringung — das davon getrennte Veröffentlichen ist auch hier freilich eine Selbstentweihung, Selbstpreisgabe.

Beim Schauspieler aber fallen beide Akte zusammen. Er gibt dadurch nicht nur das geschaffene Stück Innenleben preis, wie schließlich (wenn auch weniger unmittelbar) jeder Künstler, sondern sogar — wie keiner sonst — den heiligsten Moment der künstlerischen Existenz: den Augenblick des Schaffens. Das ist seine furchtbare Profanierung.

*

Im Gesagten liegt aber auch, daß jede Schauspielkunst — als Kunst — zugleich ein Akt der Selbstentzündung, Selbstreinigung und Selbstweihe für den Künstler ist.

Durch die Härte, mit der hier die positive und die negative Seite der Kunst an-, ja ineinandergeschoben sind, erklärt sich all das Sprunghafte, Schrille, scheinbar Übergangslose bedeutender Schauspieler. Sie müssen es umsomehr, müssen um so exzentrischer sein, je feinere Naturen sie sind, d. h. eine je größere Kluft sie stündlich mit jedem ihrer Schaffensakte zu überspringen haben.

*

Das erste Grundgesetz für den werdenden Schauspieler ist demnach: er muß seine Scham überwinden — aber das zweite ist: er muß eine Scham zu überwinden haben! Denn sie allein gewährleistet das Vorhandensein menschlicher Eigenart. Die Jünglinge mit der schamlosen Sicherheit gefühlsarmer Eitelkeit haben einen schnellen Anfang — aber auch ein schnelles Ende in dieser Kunst. Viele der Großen aber haben hier notwendig mit Mißerfolgen begonnen, weil sie die Scham noch zu überwinden hatten.

Der Schmerz, den die Überwindung der Scham kostet, ist der Preis, um den die Tiefen der Schauspielkunst aufgetan werden.

*

Eine gewisse Leichtigkeit des Blutes (die aber mit jener gefühlsarmen Eitelkeit nicht im mindesten identisch ist) erleichtert die Überwindung der Scham und befähigt am ersten zu dieser Selbstpreisgabe. Dieser schnelle Blutschlag läßt den Mimen so intensiv den Moment ergreifen und dabei doch so schnell zum nächsten Moment überspringen, daß die vergleichende Ruhe zwischen zwei Zuständen, die allein das Schamgefühl erzeugt, nie mächtig in ihm wird. Dies ist der Sinn dessen, was als „Theaterblut" sprichwörtlich geworden ist! Es hat freilich zu allen Zeiten gerade unter den größten Bühnenkünstlern Persönlichkeiten ganz ohne dieses Theaterblut gegeben — — aber wie die unter ihrer Kunst gelitten haben, das wissen wohl nur sie selber.

*

Aus demselben prostitutionellen Prinzip erklärt es sich auch, daß im Schauspieler oft genug hart neben den reinsten Schaffensdrang seine sprichwörtliche „Eitelkeit" gerückt ist: er, der durch beständige Selbstpreisgabe Gefahr läuft, sein Selbstgefühl zu verlieren, muß krampfhaft nach Mitteln greifen, um es sich zu erhalten. Denn Erhaltung und Erhöhung des Selbstgefühls ist ja der Grundtrieb des geistigen Menschen, ist identisch mit dem Trieb zum Glück.

*

Die Eitelkeit und der reine Schaffensdrang sind auch gar nichts prinzipiell verschiedenes, sondern nur verschiedene Feinheitsgrade in der Äußerung des Triebes zur Erhöhung des Selbstgefühls.

Die Kunst dient ja jedem Künstler zur Steigerung seines Selbst: innerlich durch den Schaffensakt (Verdeutlichung, Klärung, Befreiung, Stärkung und Neuschöpfung der Persönlichkeit), äußerlich durch den Akt der Veröffentlichung (das Werben um Beifall, d. h. um Bestätigung von außen). Das Übergreifen des zweiten Moments in das erste, das, wie gezeigt, beim Schauspieler notwendig wird, heißt man „Eitelkeit".

Julius Bab

---

# Meroë

Aus dem vierten Aufzug *)

Meroë (wirft sich vor dem König nieder):
Der Prinz, mein König, ist bereit, dem Tron
auf immer zu entsagen, abzuschwören,

*) „Meroë" ist das neue Trauerspiel Wilhelms von Scholz, das demnächst im Verlag von Dr. Wedekind & Co., Berlin, Kommandantenstraße 19, erscheint.

was ihr verlangen werdet.
Sarias: Hast du es
gehört, Maharbal? Dieses war das Letzte.
Du schweigst? Ich glaub es wohl. Ich bitt euch, Königin,
steht auf! (geschieht)
Meroë: Ich danke euch, Maharbal! Geht! (reicht ihm die Hand)
Maharbal: Ihr selber, Königin, befahlt es mir,
im Ringe dieses heutigen Sonnenlaufs
nicht fortzugehn vom Könige.
Sarias: Was heißt das?
Meroë: Mich hat ein Traum geängstigt. Herr, du weißts!
Sarias: Du hättest mich nicht schützen sollen, Meroë!
So läg ich nun vom Priesterdolch gefällt.
Dies wäre leichter. — Denn du wirst, so fürcht ich,
mich dennoch nicht verstehn! Ich danke dir.
Meroë: Maharbal ist noch da.
Sarias: Maharbal, geht!
(Maharbal langsam ab)
Meroë: Beschwöre, daß du Hieram töten wirst.
Gewißheit muß ich haben. Denn der Zweifel
martert zu sehr. Gewißheit macht mich leichter.
Sarias (indem er den Knauf seines Schwertes erhebt):
Ich sage „Ja" mit meinem Königswort.
Meroë: Ich danke dir.
Sarias (abwehrend): Hier ist der Tisch bereitet. —
Meroë: Laß uns wie immer unser Nachtmahl nehmen.
Sarias: Mein Weib, stehst du mir bei?
Meroë: Ich wills versuchen.
Sarias: So laß uns von dem einen schweigen!
Meroë: Ja! —
(sie setzen sich)
Sarias: Ich muß des Abends denken, Meroë,
da wir zum ersten Male hier vereint
das Nachtmahl nahmen. Alles schwieg im Schloß.
Wir hatten von der hohen Rampe dort
den Fackelzug gemach verlöschen sehn.
Und unser Schritt trat leise nun auf Rosen
in diese Halle. Und wir schwiegen beide
und wußten nicht zu fassen, was geschehen.
Ich seh dich vor mir. Wie dein süßer Stolz
geschwunden war in Liebe. Wie auf einmal
die Ewigkeit sich auftat zwischen uns.
Meroë: Was mußt du heut an diesen Abend denken,

des Lichter loschen, dessen Blütenkränze
verwelkten, der in dunkle Nacht zurücksank?
Sarias: Ich war berauscht vom Glanz der Krone, heiß
glühte in meiner Hand ein Schwert.
Der erste Lorbeer schmückte meine Stirn.
Mochte in jener Nacht mein Reich zerfallen,
ich hätt es lächelnd untergehen sehn.
Ich hätte damals sterben sollen.
Meroë: Ja.
Dann sank dein Glück, je reicher du an Siegen
und Ländern wurdest. Damals,
Sarias, hätt ich mich getötet, wenn du
gestorben wärst!
Sarias: Doch später nicht?
Meroë: Nein, dann nicht mehr?
Sarias: Und jetzt?
Meroë: Ich würde jetzt
den blutigen Brauch vielleicht zu segnen wissen,
der uns des Sterbens Mühe freundlich abnahm
und uns dem Gatten in die schmale Gruft
nachfolgen ließ, eh sich der Schmerz gelöst.
Sarias: Damals verfluchtest du ihn.
Meroë: Ja. Ich hoffte
auf Kinder. Und da ist es grausam freilich.
(Schweigen)
Sarias: Es kamen Tage, wo wir uns entzweiten,
weil du die Tochter bist des Priesterstammes,
der meine Väter haßte. Dieser Haß
war auch dein Erbteil.
Meroë: Ja.
Sarias: Aus glühender Liebe
konntest du jäh dich wandeln. Und mir war,
o würdest du mich einmal töten können.
Meroë: Daß ich dich töten könnte, glaubtest du?
Wann war das, sage mir.
Sarias: Als Hieram — (bricht ab)
Meroë: Ich habe mich seit damals nicht geändert. —
Sarias: Doch wir sind alt geworden, Meroë.
Die Todeskraft der Liebe ist verwelkt.
Liebe, so dünkt mich jetzt, ist nichts als Jugend,
als Wärme junger Körper. Pochend Blut
drängt sich zusammen. Schlägt das Herz dann stiller,
so halten sie noch aneinander fest,

mühsam und schwer, denn jedes will zurück
in seine vorbestimmte Einsamkeit.
Dann lösen sie sich ab und fallen still
so auseinander wie zwei goldne Ringe
an der Bruchstelle einer schönen Kette.
Mir ist, als müßt es bald gen Morgen gehn —
Meroë (plötzlich): Hörtest du dort nicht einen Schritt — ?
es muß jemand am großen Vorhang stehn.
Der Vorhang regt sich. Seine Falten wirren
schwarz durcheinander.
Sarias: Nein. Ich sehe nichts.
Alles ist ruhig.
Meroë: Doch! Geh hin! Sieh nach!
Sarias (steht auf)
Meroë (gießt das Gift in seinen Becher)
Sarias: Nichts. Nur der Nachtwind kanns gewesen sein. —
Was nehmen alte Menschen denn nicht Abschied
rechtzeitig von einander?
Meroë: Du hast
noch nicht getrunken.
Sarias: Ja. Das dunkle Blut
des purpurroten Weins ist wie die Jugend. (er trinkt)
Süß ist der Wein heut und, mich dünkt, auch schwerer
als sonst. Er führt
in jene frühen Tage mich zurück
mit seiner stillen Wärme. — Trink ihn auch!
Dann wirst du alles Traurige vergessen.
Meroë: Ich will nicht trinken. — Trinke du, Sarias!
(er trinkt)
Sarias: O Meroë, daß wir uns fremd geworden!
Meroë: Die Götter wollten so.
Sarias: Du magst ermessen,
wie ich dich liebte und dich auch gehaßt.
Ich hob ihn auf, den uralt blutigen Brauch;
doch als dein Sohn in deine Art schlug und
du mir den Erben meines Trons entrissest,
da stellt ich einen Henker hinter dich,
der mirs beschwor, daß er dich töten würde,
wenn ich stürbe vor dir. (er trinkt)
Meroë: Sarias? — —
Sarias: Du
solltest um Hierams willen mit mir sterben. —
Jetzt magst du auch nach meinem Tode leben.

Morgen vernicht ich das Gebot.
Meroë: Trink nicht!
Niemand weiß seinen Tod. Du könntest sterben
vor morgen noch. Dann möcht ich meinen Henker
doch kennen, daß ich nicht muß zittern, hörst du,
vor jedem Schritt und jedem wehenden Vorhang.
Ich schwör es dir, ich will ihm nicht entfliehn —
Sarias: Ich fürchtete mich, Meroë, als Schmerz,
als Schwermut und als grausiger Gedanke,
den zu verscheuchen du nur suchen würdest,
in dir zu leben. Darum solltest du sterben.
Meroë: Sag mir den Namen! Sage mir den Namen!
Ich will ihn selber rufen — deinen Henker —
Sarias: Laß! Laß bis morgen! Jetzt ist mir so leicht,
wenn ich auch müde bin —
(taumelt, wendet sich um, umarmt sie)
O Meroë!
(er macht sich los, geht ab und bricht auf seinem hinter dem Vorhang sichtbaren Lager zusammen)
Meroë (ergreift das Glas; sich ängstlich umsehend):
Erwarte mich. Ich komme bald, Sarias —
(sie geht rasch an die Rampe, schüttet den Wein hinab und bricht zusammen)
(Vorhang)

Wilhelm von Scholz

---

# Kasperle-Theater

## Der Meister

Ich stehe allein auf der Szene
im grellen Rampenlicht
und sprech, was die alte Hyäne
im Kasten vorne spricht.

Ich weiss kaum den Sinn meiner Rolle,
ich fühl nicht das Kleinste dabei —
aber das Haus, das volle,
spiel ich in Raserei.

Und morgen werd ich es lesen:
„Was für ein Künstler ist er!"
Ich bin es vielleicht gewesen — —
doch das ist lange her!

Rodolfo

*

Die Kollegen beim Theater, fand ich stets, sind garnicht so unaussprechlich neidisch, gehässig und niedrig — wenn sie ein andres Fach spielen.

*

Wenn ein Mime zum andern sagt: „Ich habe Sie gestern Abend gesehen, lieber Freund! Sie waren doch ganz gut!", so ist das gleichbedeutend mit: „Brechreiz, erbarmungswürdiger Histrione, hat mir gestern Dein Gaukeln erregt."

Histrio

# Die Legende vom braven Leutenant, der durchaus Theater machen wollte

Klein Schmittgen war ein Leutenant,
mit einem blanken Säbel.
Gar manche Maid in Stadt und Land
besass für ihn ein Faible.
Doch eines Tags, wie es zumeist
pflegt zu geschehn im Leben,
kam über ihn der grosse Geist,
nach Höherem zu streben.

„Ich habe eine Uniform.
Man weiss: so was wirkt heut enorm
und führt uns stets zum Siege.
Das leugnet ein Verstockter nur.
Mir fehlt jetzt noch der Doktor nur,
den ich in Rostock kriege."

Und als das Schmittgen Doktor war,
da hiess es: Doktor Schmieden.
Und da begann es wunderbar
in seiner Brust zu sieden.
„Ich, Schmittgen-Schmieden", rief er aus,
„erklär, es ist 'ne Schande!
Es hat die deutsche Kunst kein Haus
im deutschen Vaterlande.

Ich aber hab die Uniform
und auch mein Doktor wirkt enorm,
drum ist mir garnicht bange.
Ich fange ein Theater an
und was der Bonn, das Herdchen kann,
kann ich, das Schmittgen, lange.

Teutsch soll fortan Thalia sein
Und blond wie 's Bier aus Pilsen.
Das sieht sofort ein jeder ein,
Der einmal geht zu Hülsen.
Barnowsky, Reinhardt, Otto Brahm,
sie sind zwar literarisch;
jedoch, ich habs entdeckt mit Scham,
sie sind zu wenig arisch.

Ich aber hab die Uniform
und zieh mit dieser ganz enorm
Zivil und Militär an.
Und alldieweil ich hab das Ziel,
und deutsche Dichter pflegen will,
so fang ich mit Molière an."

Und dreimal fiel der Leutnant durch.
„Ein Zugstück hast du auch keins,"
so sprach zu ihm der Dramaturg.
Der Schmieden sagt: „Ich brauch keins!"
Doch als der vierte Durchfall kam,
Da ward er gelb und gelber,
und einst so wild, jetzt brav und zahm,
sprach 's Schmittgen zu sich selber:

„Ich habe zwar die Uniform,
und auch der Doktor wirkt enorm,
doch seh ich bang ins Weite.
Mein Gott! Das Schicksal schreitet prompt!
und wenn nicht bald der Kronprinz kommt,
dann geh ich schmählich pleite."

Bumsi

# Rundschau

**Das englische Theaterjahr**

Jetzt, wo nicht mehr einzelne Aufführungen zu begutachten sind, wird der ganzen verflossenen Spielzeit von Doktoren aller Art die Diagnose gestellt. Oft lautet sie „hoffnungslos", fast immer „sehr übel". Nur William Archer, der Vorkämpfer Ibsens in England, jetzt Kritiker der „Tribune", bewahrt seinen Optimismus und betrachtet das vergangene Spieljahr als ein hoffnungsvolles und an Ausbeute verhältnismäßig reiches in den Annalen des englischen Dramas. Er gibt zu, daß der Gesamteindruck der eines tödlichen Gewichtes ist, das Gedächtnis und Urteilskraft auslöscht; so habe die qualitätslose Quantität gewirkt. Wenn man aber genauer nachdenke, so blieben wenigstens vier Höhepunkte übrig, die in den letzten Jahren nicht erreicht worden seien. Es seien dies Shaws „Major Barbara" (hier seinerzeit ausführlich besprochen); Granville Barkers vielversprechendes Sittengemälde „Die Erbschaft der Voyseys", ein wirklich ernsthaftes Streben und Ringen bekundendes Stück; ferner Phillips hier ebenfalls zur Genüge charakterisierter „Nero" und Pineros neues Stück „Sein Haus in Ordnung", das ich als geschicktes Konversationsstück, aber nicht mehr anerkennen kann, da Pinero jede originale Lebenserfassung und Lebengebung abgeht und der geschickte Bühnenpraktiker uns nichts für unsern Seelenhunger zu geben vermag. Wenn diese vier Werke also die „Höhepunkte" der verflossenen Saison darstellen, kann man sich von ihr als Gesamtheit ungefähr ein Bild machen!

Es gab in Wahrheit wohl nur einen ganz großen, wirklich bleibenden Eindruck: das war, auf der einzigen literarischen Bühne Londons, im Court Theatre, die wunderbare Aufführung der Euripideischen „Electra" die uns das große, gewaltige Schicksal in großen, gewaltigen Gestalten vorführte. Vergessen werden dürfen neben einigen Treeschen Shakespeareaufführungen auch nicht zwei Shakespeareneueinstudiernngen des Adelphitheaters das schon früher eine ganz köstlich frische „Bezähmung der Widerspenstigen" herausgebracht hatte. Jene zwei Neueinstudierungen waren der „Sommernachtstraum" und „Maß für Maß". Ich habe jenen bei Reinhardt gesehen und darf sagen, daß vieles im Adelphitheater nicht hinter Ihrer Darstellung zurückblieb. Der sozusagen irdische Teil, das kleine Handwerksvolk, wurde, was übrigens kein Wunder ist, hier bedeutend saftiger, gleichsam wurzelständiger gegeben. Der romantische Teil dagegen ging zu sehr ins gewollt Opernhafte über, mit überaus deplazierten Arien, so daß allerdings der Gesamteindruck in Berlin schöner war. Auch in „Maß für Maß" waren die komischen Partien die besten; diese Kerle sahen aus wie aus einem der vertrackten vordürerschen Bilder der oberdeutschen Schule herausgeschnitten, und sie benahmen sich und sprachen dementsprechend. Man kann nur immer wieder sagen: man gebe den hiesigen Schauspielern würdige Aufgaben, und es wird sich zeigen, daß, innerhalb des nationalen Kreises natürlich, den nur die wenigen Großen überschreiten können, ein sehr gutes bedeutendes Material in kürzester Zeit sich finden ließe. Aber eben die Aufgaben! Bedeutende Kräfte müssen Jahre und Jahre in Musikkomödien auftreten, vielleicht darin ständig verharren, wenn nichtein Zufall, eine Privataufführung ihnen einmal eine ihrer werte Aufgaben bietet.

An solchen Privataufführungen aller Art durch die verschiedenen Gesellschaften, Klubs und Vereine hat es ja nicht gefehlt. Eine einzige besaß künstlerische Bedeutung: Oscar Wildes „Salome". Von den wohl an die zweihundert betragenden andern Stücken, den Melodramen, Sensationsschlagern, Musikkomödien, Phantasiestücken usw. hier zu reden, verlohnt nicht. Mit bloßem Gewicht und Zahlen haben wir hier nichts zu tun. Ehe ich aber die Frage nach der Aussicht in die Zukunft kurz beleuchte, noch eine hoffnungsvolle Tat dieses Jahres: die Ausbreitung des Gedankens der Volksfestschauspiele. Das mögen noch so sehr dilettantische Veranstaltungen sein — sie haben für England und dessen dramatische Kultur eine nicht gering einzuschätzende Bedeutung. Wo kaum mehr ein grünes, frisches Reis von dem degenerierten Stamm des sogenannten „Kunsttheaters" zu erwarten steht, heißt es Boden bereiten für die Wiederbelebung dramatischer Kultur, und das kann nur geschehen, wenn weite Kreise der ganzen Nation dafür gewonnen werden, wenn das Drama wieder eine wahrhaft nationale Rolle im Leben Englands zu spielen beginnt, wie es die bildende Kunst einst in der großen Zeit von Florenz getan. Aus dem Grunde wirken zahlreiche Freunde dramatischer Kunst, an ihrer Spitze der Shakespearedarsteller und Direktor einer im Lande herumziehenden Shakespearetruppe, Benson, eifrigst auf diesem Wege. Und einige bereits stattgefundene Festspiele haben dargetan, was sich da erhoffen läßt: nicht bloß Interesse und Freude am Mittun, sondern leicht zu weckendes Verständnis fand sich. Ging doch aus dem Spielen aller Bürger in mittelalterlichen Stücken nachdem das Kirchenstadium überwunden, erst allmählich die moderne dramatische Kunst hervor. Von einem solchen Beginnen an der Wurzel läßt sich aber sehr wohl Gutes erhoffen. Und wie wichtig das ist, das möge noch kurz in einem Ausblick in die Zukunft gereizt werden.

Die amerikanischen Trusts, diese Kunstnivellierungswalzen, wie man sie nennen könnte, erheben sich mächtiger und mächtiger auch in England. Das Prinzip eines schrankenlosen Kommerzialismus, das hier herrscht und das der Königstochter Kunst längst ihre Purpurgewänder herabgerissen hat, es öffnete ganz natürlich den Trusts den Weg. Wie war es anders möglich! Unter den allein maßgebenden Geschäftsgesetzen mußte die Entwickelung der Trusts, so gut wie in Petroleum oder Schweinefleisch, in Theaterdingen siegen. Nun sind sie da und bedrohen Londons Direktoren. Der Zusammenhalt, die Höhe des durch sie repräsentierten Kapitals macht sie stark. Zunächst können sie den Autoren bessere Aussichten bieten und tun es, um so den zu bekämpfenden Individuen, den englischen Theaterbesitzern, die Existenz einfach abzugraben. Auch den Schauspielern können sie bessere Bedingungen stellen; darum wird ihnen einer nach dem andern zinspflichtig. Die riesige neue Vereinigung die „Interstate Amusement Company", die das Feld ihrer Tätigkeit sogar auf den europäischen Kontinent, so auch Berlin ausdehnen will, bläst schon ganz siegesgewiß ins Horn und verkündet durch ihren londoner Vertreter, daß wohl viele der in finanziellen Nöten sich befindenden Direktoren ihnen zur Beute fallen werden, entweder freiwillig durch Anschluß an den Trust, oder unfreiwillig, wo sie als unerwünschte Konkurrenten ohne weiteres vernichtet werden würden. Bühnen wie Beerbohm Trees „His Majesty's",

Bedrenne Barkers „Court Theatre“ und etwa noch vier, fünf andre, abgesehen von einigen Gesellschaften, die an sich stark sind, aber nur Musikkomödien finanzieren, uns also hier nicht weiter kümmern — jenes halbe Dutzend Bühnen wird ja Stand halten können und verbürgt damit ein gewisses individuelles englisches dramatisches Leben. Aber die Grundlage dieser Bühnen ist eine rein persönliche. So sind auch sie auf die Länge der Zeit nicht absolut gefeit.

Nun begreift man, wie wichtig es ist, eine breite Grundlage für eine neue dramatische Kultur zu legen, die ganze Nation daran teilnehmen zu lassen, in ihr schlummerndes Leben zu wecken. Denn ist dieses einmal geschehen, ist damit eine bestimmte individuelle, der Uniformierung widerstehende Kultur entstanden, die nur des Anschlusses an die eigene alte große Kultur bedarf, dann wird jeder Ansturm von außer abgeschlagen werden können, man wird seine künstlerische Befriedigung nicht einem Häuflein fremder Geschäftsleute überlassen, wie man es mit seiner Lampe, seinen Schuhen tut, man wird überhaupt zwischen dem hohen Vergnügen, das dramatische Kunst gewährt, und bloßem Amüsement zu unterscheiden wissen. Und jene Trusts werden sich genötigt sehen, sich auf die Variétéhäuser zurückzuziehen, die wir ihnen gern überlassen, wenn sie denn existieren müssen. Aber einen harten Kampf wird es geben, und jeder Mann ist hier vonnöten, da kein öffentlicher Körper in Staat oder Kommune seinen starken Arm helfend und schützend ausstreckt, die arme Königstochter vor dem aufstürmenden Drachen zu retten. Frank Freund

---

## Mannheimer Vorbericht

Das mannheimer Theaterpublikum steht noch heute im Banne der nun ein gutes Jahrhundert zurückliegenden Schillerepoche seines Hof- und Nationaltheaters. Es liebt und wünscht ein klassisches Repertoire. Es liebt aber auch — les extrêmes se touchent — die Fabrik-Schwänke von heute und gestern. Die verflossenen Intendanten Prasch, Bassermann und Hoffmann — tüchtige Theaterpraktiker, nicht mehr — trugen beiden Neigungen Rechnung, und so schwingt seit Jahren das mannheimer Theaterleben zwischen zwei Polen, die mit den Namen Shakespeare und Kadelburg genügend deutlich gekennzeichnet sind.

Am ersten September trat nun Herr Dr. Hagemann, der neue Mann, auf den Plan, der neue Mann mit den großen Prätentionen. Er hat zwar keinem Ausfrager versprochen, daß er das Theaterleben Mannheims und der umliegenden europäischen Kunstdörfer völlig neu gestalten werde, aber seine Bücher — mags ihm genehm sein oder nicht — sprechen und versprechen für ihn. Versprechen zum mindesten, daß ihr Autor, auf den rechten Platz gestellt, sicherlich versuchen wird, seine mannigfachen Reformpläne, die allerdings ganz und gar nicht neu oder originell sind, zu verwirklichen. Nun hat er ein Feld. Hat er auch — Hand aufs Herz! — ein Programm? (ich meine ein praktisch durchführbares!)

Herr Hagemann wird manchen guten Keim vorfinden, im Repertoire und im Personal. Den gilts jetzt zu pflegen und zu entwickeln . . . Herr Hagemann wird aber wohl bei seinem ersten Gang durch den alten, ehrwürdigen Bau überall eine dünne, ganz dünne Staubschicht entdeckt haben, die mit einer nur dem Alter eigenen Selbstverständlichkeit über allem lagert. Sie gilts wegzublasen, aber nicht

nur von den Requisiten, sondern auch vom Repertoire und von der Schauspielerei. Denn diese Staubschicht ists, die, wie bei allen Theatern, welche von einer ruhmreichen Vergangenheit zehren, ebenso beim mannheimer neues Keimen, neues Entwickeln verhindert. Leider hat sich auch das Auge des Publikums an sie gewöhnt. Deshalb wird es eine der vielen Aufgaben Hagemanns, und vielleicht gerade die dankbarste sein, die Mannheimer, diese liebenswürdigen Theaterfreunde mit dem glücklichen französischen Einschlag, zu anderm, zu schärferm Sehen zu erziehen. Ich zweifle nicht daran: sie werden ihm mit ganzem Herzen folgen, wenn er ihre Begeisterung für die klassische Kunst neuen Gipfeln zuzuführen weiß, und sie werden ihm auch treu bleiben, wenn er ihnen allmählich, aber energisch aus kunstdiätetischen Gründen die Zukost der faden Schwänke nimmt.

Was er ihnen dafür geben muß, ist das moderne Drama. Die Mannheimer kennen zwar dies und jenes von Ibsen, von Hauptmann, von Schnitzler usw., aber trotzdem kennen sie nicht das moderne Drama. Da kann Heir Hagemann Eigenes, Wertvolles schaffen, da kann er nach Herzenslust schürfen und graben und — kann vielleicht Schätze heben. Ob er dem modernen Drama in Mannheim eine neue Heimstätte schaffen wird oder nicht, das wird am Ende der beste Prüfstein für sein Wirken sein . . . .

Die erste Woche Hagemannscher Wirksamkeit wies noch nicht in die Zukunft. Wir wollen also davon schweigen . . . Eher kann es ermutigen, daß Hagemann den „Münchhausen" von Herbert Eulenberg, der meines Wissens bis jetzt nur von einem berliner literarischen Verein aufgeführt worden ist, zur Aufführung erwarb. Also: Stecken wir einen grünen Buschen aufs Haus, zu zeigen, daß wir hoffen. Wenn wir ihn am Schluß der Spielzeit wieder einholen, werden wir ja sehen, ob ihn der neue Mann hat verwelken lassen oder nicht.

Hermann Sinsheimer

---

### Premiere in Schlierfee

Das Bauerntheater der Schlierseer hatte bei seinem ersten Auftreten den Erfolg, den alle Dilettanten haben werden, die, unter Leitung eines kundigen Regisseurs, Szenen aus ihrem Leben darstellen. Doch mit der Zeit muß naturgemäß solch ein Interesse abnehmen, besonders je mehr die Spieler Routiniers werden, der Inhalt ihrer Stücke sich wiederholt und Brotneid die bessern Kräfte verführt, eigene Truppen zu bilden. Man mußte daher neue Wege einschlagen, und Xaver Terofal, der sich vom Lokalkomiker zum tüchtigen Charakterspieler emporgearbeitet hat, erwies sich zugleich als findiger Direktor. So schrieben ihm sein neustes Stück Conrad Dreher, der die Bauern kennt, und Karl Frey vom berliner Residenztheater, der den „Prinzgemahl" kennt. „Der verkehrte Hof" ist in der Tat nichts weiter als eine geschickte Bearbeitung dieses französischen Zugstücks. Da der Erfolg sich auch in dieser Umgebung bewährte, wird man diese goldne Straße weiterwandern: die nächste Premiere heißt — „Ein ländlicher Sherlock Holmes". Hier wird echte Volkskunst geboten, meine Herrschaften, Kasse, Kasse, meine Herrschaften! In München aber spielt man zu gleicher Zeit Josef Rüderers „Fahnenweihe". — lt —

### Der dritte Streich

Der erste und größere Teil des dritten Schmieden-Abends war wiederum Kitsch, Niete, Blamage. „Eine", eine Jugendsünde Max Dreyers, über die die Akten längst geschlossen sind, wurde, unter Herrn Schmiedens Regie, peinlich schlecht gespielt. Man lispelte, verschluckte Endsilben, betonte unsinnig, schrie aus heisern Kehlen und brachte den Dialog durch falsches Einsetzen um. (Mitleid verdiente Fräulein Hall, die einst als Recha des Schauspielhauses Talent gezeigt hatte.)

Zum Schluß gab es einen kleinen Treffer. Es ist dem Regisseur Herrn Erich Korn gelungen, den Stil für Courtelines „Stammgast" (Client sérieux) zu finden. Hier haben wir es mit einer waschechten Burleske zu tun, nicht mit einer Tragikomödie. Die Karikatur ist derartig auf die Spitze getrieben, daß es sich nur noch um Puppen handelt, die lediglich einen oder höchstens zwei entgegengesetzte Töne in der Kehle zu haben brauchen — nur sind es keine Figuren des Kasperletheaters, die hier auftreten, sondern „marionettes de la vie"! Das erklärt auch den Erfolg im Neuen Theater. Solche Marionettenpossen nämlich stehen und fallen mit dem Regisseur, der sie, bei hinreichender Energie, selbst mit Dilettanten, selbst mit einem Ensemble aufführen kann, das bisher vor jeder andern Aufgabe versagte.

G. A.

---

### Klein Dorrit

In dem laulich süßen Teesalon, zu dem Tapezierkünste das Nationaltheater der Deutschen verwandelt haben, spielt man jetzt ein überaus entsprechendes Stück — ein Stück, das den laulich süßen Geschmack eines Glases Tee hat, das schon beträchtliche Zeit steht, sehr viel Zucker und keinen Tropfen Rum enthält. Es ist ein Stück, in dem aller Jammer der Menschenwelt als freundlich komisches Mißgeschick gar artig abgemalt ist und auch so nur als Folie dient für den schönen Sieg, den die Tugend bekanntlich stets davonträgt, wenn sie als Frömmigkeit, Temperenzlertum, holdselige Mädchenart und liberales Auftreten durchlauchtigster Prinzen wirksam wird. Es ist ein Stück von jener unerschütterlichen „Naivität", die die Natur zwar nirgends, am wenigsten beim wahrheitsliebenden Kinde kennt, die aber als Produkt einer oberflächlichen und feigen Literatenkultur die Schlummerinstinkte des oberflächlichen und feigen Philisters stets aufs tiefste erfreut. . . . „Klein Dorrit", die Titelrolle dieser kgl. preußischen Neuerwerbung, spielte Frl. Eschborn „entsprechend" — d. h. ebenfalls mit jener Naivität, die nichts von Natur aber viel von falscher Kultur, alter, schlechter Theaterkultur weiß. Die übrigen Darsteller durchmaßen alle Skalen der Unnatur vom süßen Liebhabergesäusel des Herrn Böttcher bis zum Biedermannsbaß des Herrn Patry, der immerhin durch die Schule des Naturalismus gegangen ist. Darüber aber stand die Kunst Arthur Vollmers, der in den engen Grenzen, die ihm die Schöntantesche Mache gewährte, die rührende Kindlichkeit seiner wahrhaftigen Natur entfaltete.

Bb.

---

### Aus der großen Seestadt Leipzig

Herr Robert Volkner, der Direktor des leipziger Stadttheaters, besteht darauf, verschiedene „Unrichtigkeiten", die Herrn Heinrich Trampe in Nr. 36 untergelaufen seien, aus der Welt zu schaffen. Sein Wille geschehe. Aber es wird ihm leid tun.

Erstens sei es unwahr, daß im Stadttheater neue Stücke mit zwei, drei Proben gegeben würden; jede

Neuheit im Schauspiel erhalte sieben, acht, neun bis zwölf Bühnenproben.— Was besagt das? Da Herr Trampe von der Minderwertigkeit der Aufführungen auf die Anzahl der Proben geschlossen hat und nicht umgekehrt, so wird die Sachlage noch ungünstiger, wenn sich herausstellt, daß sieben bis zwölf Proben nötig sind, um so schlechte Vorstellungen zu leisten.

Zweitens sei es unwahr, daß die begabtesten Schauspieler Leipzig mit einem Seufzer der Erleichterung verlassen, noch ehe das Publikum sie ganz gesehen habe; eine Reihe anerkannt tüchtiger Kräfte gehören seit Jahren dem Stadttheater an. — Den Seufzer der Erleichterung wird Herr Trampe als entbehrlichen Redeschmuck gewiß gern preisgeben. Aber die Tüchtigkeit der leipziger Kräfte soll uns Herr Volkner nicht einreden wollen. Um darüber ein Urteil zu haben, braucht man nicht einmal in Leipzig gewesen zu sein. In dem kläglichen Ensemble des neuen Neuen Theaters ist bisher noch unvorteilhafter als alle seine Kollegen ein Herr Bornstedt aufgefallen. Ein Blick in den Theateralmanach lehrt, daß er aus Leipzig kommt. Wenn so die Schauspieler aussehen, die wir den Leipzigern entführen — wie müssen dann die aussehen, die wir ihnen lassen!

Drittens sei es unwahr, daß Leipzig auf Ersatz aus Bielitz, Linz und Troppau angewiesen sei; „dem Stadttheater wurden vielmehr im letzten Jahre erste Darsteller aus München, Mannheim, Cassel, Cöln, Breslau, Freiburg, Danzig und Dresden verpflichtet.“ — Wär ich so unhöflich, wie ich höflich bin, so würd ich Herrn Volkner einen silbenstechenden Pedanten nennen, alldieweil er Bielitz, Linz und Troppau geographisch nimmt und nicht zugeben will, daß man künstlerisch aus Bielitz stammen kann, ohne je über Danzig hinausgekommen zu sein. So aber steh ich bewundernd und neidisch zugleich vor dem Reichtum eines Direktors, der seit Jahren über eine Reihe anerkannt tüchtiger Kräfte verfügt und es sich trotzdem leistet, in einem einzigen Jahr noch acht „erste“ Darsteller hinzuzuengagieren; um so neidischer, wenn ich daran denke, daß dem Brahmschen Theater seit Jahren genau vier „erste“ Kräfte angehören.

Viertens und letztens sei es unwahr, daß in Leipzig alle, die etwas vom Theater verstehen, einig über den Tiefstand der leipziger Bühnen seien. — Ich fürchte sehr, daß für Herrn Volkner nur die etwas vom Theater verstehen, die seine Leistungen loben. Denn ich kann ihm verraten, daß ich von August 1905 bis August 1906 nacheinander sechs leipziger Schriftsteller aufgefordert habe, der „Schaubühne“ über leipziger Theater zu berichten, und daß alle mit der Begründung abgelehnt haben: die Zustände seien zu trostlos. Als ich die Hoffnung schon aufgegeben hatte, kam der Artikel von Herrn Trampe, der mit wünschenswerter Vollständigkeit alles zusammenfaßte, was jene sechs in ihren Briefen ausgestöhnt hatten. Herr Trampe teilt also das Schicksal, „nicht genügend orientiert“ zu sein, mit den befähigtern Köpfen Leipzigs, von denen ich mir auch in Zukunft Rats erholen werde. Wenn ich aber in diesem Falle doch einmal von dem Grundsatz abgewichen bin, Berichtigungen nur von Tatsachen gelten zu lassen, nicht von Kritiken — die sich alle Kritisierten natürlich lieber selber schreiben würden — so geschah es, um an einem typischen Beispiel ein für alle Mal die Berechtigung dieses meines Grundsatzes zu erweisen.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
27. September 1906
II. Jahrgang Nummer 39

# Franciscus

*Aus dem letzten Auftritt*

— — — — — — — — — — — — — — — —

Franciscus: Ich fühl es gut: wir beide sind allein.
Doch wird es spät, die Stunden rinnen vor,
es dämmert, die Gestirne blassen ab,
ich schliefe gern: nun ist der Tag schon da.
Eusebius: Nur des verborgenen Mondes Licht-Ergießen
täuscht dir den Morgen auf den fahlen Himmel.
Hoch thront die Nacht: noch ist die Zeit des Schlummers.
Franciscus: O Schlummer nicht! ein wenig nur zu ruhen!
Zu sammeln, nachzuspähen, was man sei,
was man besitzt, was man verlor, gewann;
noch weilt im Fliehen meine alte Seele,
noch einmal blickt sie bettelnd zu mir um,
und zagend setzt die neue erst den Fuß
und unvertraut auf meines Daseins Schwelle;
wer weiß, ob Zeit ihr bleibt, hineinzutreten.
Eusebius: O wär ich eine Mutter, daß ich dir
mit einem Liede schon den Schlaf behüte
und Schmelzen allen großen Leides brächte!
So aber hab ich Worte nur und Schweigen,
das dringe durch die Nacht, so gut es kann.
Franciscus (sehr schwermütig): Wie aber wird sie enden, diese Nacht?
Eusebius: Nicht anders, denn sie einstens uns begonnen.
Franciscus: O doch!
Eusebius: Dann besser!
Franciscus (betont): Besser!!
Eusebius (forschend): Eine Frage,
wie ich sie nie getan, Franciscus!
Franciscus: Frage!

Eusebius: Was wirst du tun, wenn so der Tag beginnt?
Franciscus: Was werd ich tun? — was tun? — (abwesend) mit Lächeln grüßen —
er ist doch Freund — mit stummem Lächeln grüßen,
ein Lächeln, das so schweigt, wie keines je!
Eusebius (bestimmt): So willst du sterben, sprich!
(Franciscus neigt den Kopf)
Franciscus (unsicher): Ich bin allein!
Eusebius (schmerzlich): Das hab ich nicht bedacht!
Franciscus: Vergib dies Wort.
Eusebius: Nichts zu vergeben, weil auch nichts zu glauben.
Was deine Seele mühend sich errang,
gibst du den Schatten einer Nacht zum Preis,
ein großes Opfer so geringem Gotte!
Sie ist getröstet, sei auch du getrost;
die Seele nicht, die Nacht in deiner Seele
spricht noch von Tod: Licht helfe dir zum Leben!
Franciscus: Zu welchem Leben! o zu welchem Leben!
Eusebius: In großem Herzeleide rein erschaffen!
So ruhe nur, ich bringe dir Erquickung. (Er geht nach dem Hintergrunde)
Franciscus (in Traum geratend):
O Herzeleid, wie seltsam — Herzeleid,
ich sag es nur so hin, was ist dabei,
neun Laute oder zehn und dann zusammen
gesprochen und in Eins, ists: Herzeleid.
Was fühl ich denn — ein Tropfen und ein Traum —
die Stunden gleiten — — wie die Stunden gleiten!
Ist das der Schlaf — — zerrinnt mir vor dem Blick
ein Bild, ein andres Bild, ein Wort, ein andres — — —
da aber war es schon in dieser Nacht,
daß es nicht anders war denn jetzt, denn eben,
da saß ich denn und sann und saß und sann.
Was ist uns denn geschehn? und: leb ich noch?
Und: ist dies rätselvoll — und: Herzeleid — (dumpf)
— wir sind in tiefe Dunkelheit geraten,
o Lieber, wir sind tief in Dunkelheit. —
(Stille)
Ach Gott, es wird doch keinen Regen geben!
Ja, man muß eben schlafen, Eginhard,
ich will ersticken hier in dem Gemäuer,
laßt mich heraus, ich will, laß los, laß los, (schreckt auf)
ich träume wohl, ich habe wohl geträumt?
Was war mit mir, sag mir, wo war ich denn?

Eusebius (mit einem Becher in der Hand):
Nichts, Meister, nur es schien, du kamst in Schlummer.
Franciscus: Da schreckt ich auf?
Eusebius: Da bist du aufgeschreckt!
Nun aber greife diesen Becher an
und schlürfe seinen Trunk, der stärken wird.
Franciscus (verträumt): Du bist es, der den goldnen Becher reicht?
Eusebius: Ich bin es! Bote wundervoller Kunde!
Franciscus: Gesegnet sei der Bote und die Botschaft,
ich hebe ihn und leer ihn dir zum Gruß.
Ich ... (er stockt und gerät allmählich in immer größere Verzückung)
siehst du nichts? Eusebius, blicke her!
Eusebius (aufgeregt): Ich sehe nichts als Schatten, die sich regen.
Franciscus: Es rührt sich auf dem Grund des Purpurlichts,
es wallt zuhöchst — die Botschaft quoll empor,
siehst du das Bild? Eusebius, spähe doch!
Im dunkeln Schleier wiegt es sich herauf
aus Duft und Glut — — wer bist du, der dort steht —
o sag, wer bin ich?
Eusebius: Wer ich bin, Franciscus?
Franciscus: Du bist nicht du, das hebt sich in Gewalt,
schwebt auf und nieder, wogend ab und zu,
es neigt sich mir, es schwillt, es wird Gestalt,
einmal schon war es so wie diese Nacht —
kennst du mich, Knabe...? wie die Wälder dunkeln — —!
Bist du es nicht? im nebelnden Gewölk?
So tritt heran, so fasse Mut, o Knabe,
o bist du blaß, rinnt dir ein Traum in Gliedern,
so sauge Blut! — Hier, sieh doch, warte ich,
hier sitze ich, du bringst des Bechers Gold,
und ich und du und Becher, Trank und Nacht,
das war schon alles einmal ebenso;
von draußen raunt der Wald und singt und rauscht,
o meines Brunnenstrahls vertrauter Klang,
ich hör dich, lichtes Brünnlein, durch die Nacht —
o fernes Land, o Seele meiner Heimat,
sehnsüchtig grünt der tiefen Wälder Lockung!
O Grün der Wälder, kehrst du mir zurück!
Du bist es wieder, kräftereicher Becher,
einst trank ich dich: da triebest du mich jäh,
dich trink ich nun: so zwingst du stark zurück.
Weh, daß ich floh, daß ich die Heimat ließ!
Mein Herz ist trüb, o nimm mich wieder auf

an deiner sanften Brust, das irre Kind.
Was gilt es mir, Italien, heiliges Land,
o nimm mich, Mutter, auf, den Wankenden,
daß mir die Wimper friedvoll sinken kann.
Italien selber lebte nie in mir,
so lebt ich selber niemals in Italien.
O nimm mich auf, und weilt ich tausend Jahre
auf diesen Trümmern, schwer in altem Ruhm,
vor dieses Meeres ewig glühender Bläue:
ihr stieget nicht herab, o Marmorbilder,
an meine Brust und fandet trautes Wort,
du schwollest nicht zu mir herauf, o Meer,
an meine Brust und flüsterst Trost und Stillung,
wie es die Wälder meiner Heimat tun.
Ich hielt euch nicht in Armen, meinen Armen,
dich heitres Leben, dich beglänzte Zeit:
nie wurde mir Italien und genug.
Das weiß von Sehnen nicht und nicht von Traum,
uns aber wird der Traum und Sehnsucht sein.
Der Becher dampft, die Purpurwolke glüht.
Heil meinem Leben, das nicht Leben ist!
Zergeh der Nebel! taucht, vergangne Tage,
in Bechers Grund, ich trinke euch zurück! (Er trinkt)
So komm, Eusebius, wir wollen enden!

(Er tritt auf den Altan über dem Meer, Eusebius folgt)

Eusebius: Wir werden selig bei dem Ende sein!

Franciscus: So tritt heraus und fasse meine Hand!

Eusebius: Ich fasse sie!

Franciscus: Wie blickst du seltsam, Freund!

Eusebius: Licht ist um dich, dein Haupt steht ganz voll Licht!

Franciscus: Ein Abschiedswort, Eusebius, rede schnell.
Hörst du das Meer? es harrt auf den, der kommt,
es murrt und klagt ob dessen feigem Säumen.
Ich werde gleiten wie im Fliegen, Freund,
die Tiefe nimmt mich auf und kost um mich,
und wie auf Flügeln sink ich in den Grund.

Eusebius: Ja Flügel, Flügel über diesen Weiten,
sie harren dein, sie wähnen schwebend dich
ob ihrem Glanz zu höherm Glanze auf!

Franciscus: Dort, wo ein letztes Leben blinkt . . .

Eusebius: Ein Leben,
einsam, dem Gotte gleich, und unter dir
der Mensch und Liebe und der Tod und Schicksal.

Franciscus: Das Meer schwillt auf, ich breite meine Arme.
Eusebius: Franciscus, sieh, dort hinten wächst ein Streif!
Franciscus (gestört): Ein Streif! es dringen Laute zu mir hoch,
tief unten ahn ich, daß es lebt und redet
von Menschen.
Eusebius: Menschen unten tief am Strand.
Franciscus: — Die Stimme? — wer?
Eusebius: Was gilt das? fern! vergessen!
Franciscus: Es regt das Meer sich!
Eusebius: Und ein Glanz beginnt.
Franciscus: Es ist wie Botschaft, daß ein König einzieht,
und alles spannt sich, flüstert, stockt und raunt —.
Was ist? wer kommt?
Eusebius: Dort zuckt die Röte auf!
Franciscus: Die Kämme blitzen!
Eusebius: Strahl schießt über Strahl!
Franciscus: Den Nebel zehrt es!
Eusebius: Alle Küste sprüht,
der Fels schreit in das Licht!
Franciscus: Das Meer bricht hoch!
die Glut entzündet über allen Wellen,
der Purpur rieselt auf von Meer zu Luft.
Eusebius: Es lebt! das Licht kommt, sieh, der Morgen kommt!
Von tausend Stimmen ist es wie ein Klang.
Franciscus: Es naht, sie kommt, die Sonne kommt, die Sonne.
Eusebius: Franciscus, Glocken läuten!
Franciscus: Siehe da,
es lebt der Strand, das Segel bläht sich hell!
Eusebius: Die Gasse lebt, der Kahn glitt aus in See,
Franciscus du! Franciscus, rede mir!
Franciscus: Ich rede nicht. Die Sonne will zu mir
in meine Brust, das Meer will auf zu mir,
die Küste will in Jubel mich, der Port,
die Glocken wollen mich, das ist ein Gruß — (der Sonne zu):
Vergib, vergib, o heiligstes mein Licht,
laß mich zergehen all in diese Glut,
ich bin nur Wolke, bin ein Rauch und Hauch,
in feuchtem Atem selig saug mich ein,
nichts bin ich, denn ein Trank, o schlürfe mich!
Ich recke meine Arme tief in Glanz,
ich flute dir entgegen, grenzenlos,
ein lichtes Bildnis, quillend mir am Herzen,
sind alle Menschen noch! — Die Glocke blitzt,

nicht eine, tausend nach: es klingt das Licht!
(Eusebius hält den Wankenden)
O Seele! meine Seele, meine Seele!!
Wirf ab die Kleider der vergangnen Tage!
Wirf ab, wirf ab! es haftet Staub daran!
Wirf ab und zaudre nicht und bade dich,
daß dir nicht Scham im dürftigen Kleide komme,
du bist berufen, Seele! bade dich! (Mit letzter Kraft)
Von allen Menschen hast du mich gerufen,
hier bin ich, Sonne, und ich lasse nicht,
du segnetest mich denn . . . (Er sinkt) ins Knie! ich bete!
Herauf! und lege dir die Schwingen an,
herauf! dein ist das Reich und alle Kraft,
da du verlorest, hast du dich gewonnen,
wirf alles ab, dein ist die Herrlichkeit!
Vergib mir, Sonne, daß ich voll Demut war,
und laß mich lachen, wenn ich Sünder bin.

(Eusebius läßt ihn sanft zu Boden gleiten. Schüler haben sich mit erstaunten Rufen hineingedrängt. Morgenglocken läuten. Zu den Eindrängenden richtet sich Eusebius hoch auf)

Eusebius: Was drängt ihr dort? kehrt um und geht zurück.
Ich war allein bei ihm von allen Freunden,
die schweren Stunden, da er Schlummer suchte,
und keiner wachte mehr mit ihm und mir.
Nun da er Schlaf sich und Erquickung fand,
laßt mich allein bei ihm und geht von hinnen.
Wenn er erwacht und wenn es Mittag ist,
wird er vielleicht euch wieder zu sich rufen!

Sie gehen leise und bestürzt fort. Eusebius lehnt, nunmehr sehr ermüdet, an einer Säule. Mit einem Blick auf den Schlafenden):

Und du? wie strömt der Schlummer ihm willkommen!
Ja, man ist müde, Freund! so schlafe nur.
Es werden manche schweren Tage kommen,
da tut der Schlummer not; eins aber preis ich:
den schwersten Tag, ihn rangen wir zu Boden,
in Morgenröte starb er: drum getrost!

(Unten singt die klare Stimme eines Fischers das):

Ave maris stella  felix coeli porta
Dei mater alma  atque semper virgo.

Walter Calé

---

Aus der Hinterlassenschaft dieses herrlichen jungen Dichters, die im Oktober bei S. Fischer erscheinen und noch näher zu betrachten sein wird, erlaubte die Freundlichkeit des Verlags, schon jetzt das Fragment eines Fragments hier zu veröffentlichen.

# Schwänke

„Knecht Hagebuchen" heißt eine Dichtung von Carlot Gottfrid Reuling. Hagebuchen ist gleichbedeutend mit: hanebüchen. Es scheint ein Lieblingswort von Reuling zu sein. Freilich ist es zweierlei, ob es von den Inhalten oder von der Kunstform gilt, ob es ein derbes deutsches Behagen an sämtlichen Sinnlichkeiten oder die Unfähigkeit zu feinerer künstlerischer Ausgestaltung bezeichnet. Im „Schatzgräber" war beides gleich groß; im „Friedensdorf" ist hanebüchen vorwiegend die Unbefangenheit, womit zu Lebzeiten Hauptmanns eins von seinen Stoffgebieten vorsintflutlich bearbeitet wird. Nichts hätte Reuling gehindert, einen „Biberpelz" zu schreiben — und er muß sich die Schönthan und Kadelburg der „Zwei glücklichen Tage" als die bessern Techniker vorhalten lassen.

Was Reuling gesehen hat, ist nicht gerade neu. In Frankreich ist Maupassants „Maison Tellier" nur das berühmteste, keineswegs das einzige Werk einer Gattung, die mit der legendarischen Blauäugigkeit der Landbevölkerung aufzuräumen sucht. Wir haben Ruederers „Fahnenweihe" entgegenzusetzen, die nach zwei Seiten satirisch vorgeht: gegen die Schlechtigkeit eines ganzen bairischen Dorfes und gegen die Schlechtigkeit jener Stücke, die solch ein Dorf bis dahin als wie das Paradies beschrieben hatten. Aber von allen Vorzügen dieser Komödie, die uns wieder einmal gespielt werden sollte, ist der stärkste, daß auf der Stadtbevölkerung dasselbe unbestochene Auge ruht. So vorbildlich gerecht Ruederer ist, so abschreckend ungerecht ist Reuling. Er sieht die Bauern durch eine schwarze, die Städter durch eine rosenrote Brille. Jene sind Hallunken, diese sind Kinderseelen. Zugleich sind sie leider Mikrocephalen. Dieser gleichmäßige Grad von Hirnlosigkeit, der nur bei einem jungen Mädchen ein bißchen geringer ausgefallen ist, wäre schon bei einfachen Stadtmenschen verletzend. Hier kommt verschärfend hinzu, daß es sich um ausgeprägte Geistesmenschen handelt. Sollte aber eine Art Marionettentheater der primitivsten Gegensätze in den grellsten Übertreibungen aufgeführt werden, dann durfte Reuling sich wiederum nicht so lebhaft um den Schein der Wirklichkeit bemühen. An sich hat es etwas von großzügiger Karikatur, wenn es der alten Bruckin nicht genügt, dem Stadtfräulein das Gemüse aus dem Garten zu

stehlen und ihr ein paar Enten viel zu teuer zu verkaufen, sondern wenn sie ihr auch die Enten stiehlt, die gestohlenen ihr, der eigentlichen Besitzerin, viel zu teuer verkauft und die verkauften zum zweiten Male stiehlt. Das ist künstlerisch so legitim, wie Courtelines Wirklichkeitsverzerrung. Aber es muß, wie bei Courteline, der einheitliche Stil des Ganzen sein, wofern es sich nicht, wie hier, zwischen lauter Naturalismen wie ein verfehlter Theatereffekt ausnehmen soll. Reuling hat die Wahl: er kann so hanebüchen wie möglich sein, er kann in Holz schneiden, er kann die treue Lebensnachahmung in Handlung und Charakteristik für nichts achten; oder er kann zu einem glaubhaften Vorgang Menschen vereinigen von der Echtheit seiner Rosa, der kalten Mamsell aus Kottbus. Hier sitzt jeder Zug, wahrscheinlich auch dann, wenn sich dafür nicht eine so vollkommene Darstellerin findet, wie das kleine Fräulein Cerigioli im Lustspielhaus. Ganz deutlich hob sich jede ihrer Szenen in naiver Komik von der halb unfreiwilligen, halb absichtlichen Parodistik aller übrigen Szenen ab — deutlich bis zur Schmerzhaftigkeit. Träte Reuling vor den aufgeführten Schwank und hätte er die Distanz, das zu bemerken, so würde er hoffentlich von der Einsicht durchdrungen werden, daß es kein wichtigeres ästhetisches Gesetz gibt als das Gesetz von der Einheit der künstlerischen Absicht.

*

Ist das auch wahr? Man kann nie wissen. Am wenigsten bei Shaw. Deshalb heißt dieses Stück gleich so: You never can tell. „Der verlorene Vater" als Titel gibt nur den nackten Tatbestand wieder, daß drei Kinder, die sich achtzehn Jahre lang der „unsagbaren Annehmlichkeit" hingegeben haben, verwaist zu sein, dank ihrer wachsenden Menschenkenntnis zu der nicht wieder zu erschütternden Überzeugung gelangen: Wir haben einen Vater oder haben ihn mindestens gehabt. Sie finden ihn bereits am Anfang des zweiten Akts und verlieren ihn während des ganzen Stücks nicht wieder. Das wäre selbst für Shaw zu wenig Handlung. Den letzten dreien von den vier Akten wird deshalb durch das Langen und Bangen zweier jungen Menschen aufgeholfen, die sich am Schlusse kriegen, als wären sie von Blumenthal. Das hindert selbstverständlich nicht, daß das Stück von Anfang bis zu Ende von Shaw durchtränkt ist, von einem kühlen, klaren, unermüdlich witzigen, unendlich überlegenen Geist. Dieser Shawsche Geist

pflegt sonst Verhältnisse und Menschen erbarmungslos zu zersetzen, sich gegen sich selbst und seine Gebilde zu kehren und auf seinen tollen Sprüngen unfaßbar zu sein. Hier ist er wie besänftigt. Er ist mehr in einer abwesenden Figur, wie dem ersten Schiffsoffizier, der den drei Damen Clandon nacheinander Heiratsanträge macht, als in den mitspielenden Figuren. „Man kann nie wissen" ist dasjenige Stück von Shaw, in dem am wenigsten ausgerichtet wird, aber in dem es die rundesten Menschen gibt. Dieser verlorene Vater, ohne Manieren, ohne Takt, ohne Anmut, der nie imstande sein wird, jemandes Neigung zu gewinnen, außer wenn man seine allgemein menschlichen Gefühle, sein Bedürfnis, Zärtlichkeit zu geben und zu empfangen, für seine Mängel in Kauf nimmt, dieser Mann gestaltet sich nicht nur selbst, sondern mit jedem Wort auch seine Frau, die tapfere Frau, die ihn, wie Nora, verlassen hat, aber die ihre Kinder mitgenommen und ganz allein großgezogen hat. Jetzt bringt sie sie, nach achtzehn Jahren, aus Spanien nach England zurück und muß entdecken, daß die Älteste, Gloria, mit den Ansichten, die sie ihr als revolutionär eingeimpft hat, einen Erzbischof heiraten könnte. Es gibt nur noch einen einzigen Ort in England, wo diese Ansichten für vorgeschritten gelten würden: das Theater. Von solchen Bosheiten ist das Stück randvoll. Sie purzeln nur so aus dem Munde des köstlichen Zwillingspaars Dolly und Philip, die die Schlagfertigkeit, die Altklugheit, die Vorurteilslosigkeit selbst sind, die immer um die Wette gelaufen kommen, weil jeder noch früher frech sein möchte, die aber unter allen Umständen das Herz auf dem rechten Fleck haben. Menschenkinder, die das Tennis an Leib und Seele gesund erhalten hat. Sie wissen, was das Geld wert ist, und würden trotzdem um keinen Preis jemals heucheln. Ihr wiedergefundener Vater wird ihnen nicht eher etwas bedeuten, als bis sie ihn um seiner selbst willen schätzen gelernt haben. Es ist prachtvoll, wie sicher dieses Pärchen im Raum des Stückes steht, noch glücklicher, wie der Zahnarzt Valentine gegen sie abgesetzt ist, kameradschaftlich und übergeordnet zugleich. Er hat die Würde eines Spaßvogels und innere Freiheit genug, um je nach Bedürfnis die Würde oder den Spaßvogel zu betonen. Ins Wanken gerät er erst, als er sich auf den bloßen Anblick in die bezaubernde Gloria verliebt. Es dauert nun drei Akte, bis er sie und damit auch wieder sich findet, und wie es

in dieser Zeit in den beiden auf und ab geht, wie namentlich das Mädchen im Konflikt zwischen Leidenschaft und Stolz unterliegt, wie sie langsam weich und warm wird, das ist wunderhübsch und ganz eigen. Es würde ausreichen, dem Stück, das nur rein äußerlich in tollen Faschingsscherzen zerflattert, Rückgrat und Einheit zu geben. Da hat es noch eine letzte große Schönheit: einen Raisonneur, aber der nicht Geist, sondern Seele spricht, und der kein Baron oder Arzt, sondern ein Kellner ist. Ein zarter alter Mann mit weißen Haaren und sanften Augen und einer beruhigend melodischen Stimme. Er geht durch den Schwank wie Gorkis Luka durchs Nachtasyl, nur noch ohne das kleinste bißchen Falschheit. Taktvoll sei der Mensch, hülfreich und gut. Während er bedient, darf und kann er sich mit den Gästen familiär unterhalten. Sein Sohn ist zu heftig, um auch Kellner zu sein. So hat er ihn Justizrat werden lassen, ohne diesen Beruf etwa höher zu achten als den eigenen. Bei näherm Vergleich ergibt sich sogar, daß beide Tätigkeiten das meiste gemeinsam haben. . . . Es ist das entzückendste Gemisch von Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung. William nennt ihn das Zwillingspaar — nach Shakespeare. Zwischen den Nervenfexen, Temperamentprotzen, Resignationsheuchlern, Emanzipationsrednerinnen steht er wie die Philosophie selbst mit seiner weisheitsvollen ultimo ratio: Man kann nie wissen! In Bereitschaft sein und warten, ist alles. Sinnreicher kann man das Leben nicht führen als in dieser harmonischen Heiterkeit. Das mag, wer aus jedem Stück eine Lehre nach Haus nehmen muß, aus diesem Schwank lernen. Wir andern, die wir weniger auf Nutzanwendungen als auf Kunst erpicht sind, die wir die Kunst aber auch nicht in der Befolgung von Regeln, sondern in der Beseelung und Durchgeistigung von Menschlichkeiten erblicken, wollen uns an der unbeschwerten Grazie dieses reifen und doch junggebliebenen Shaw erfreuen. Was aus dem tollen Wirrwarr auf der Bühne geworden ist, wie viele von den Teufeleien verpufft, von den Menscheleien Schatten geblieben sind, soll noch berichtet werden. Der dankbare Leser aber rät schon jetzt jedem, den etwa die Aufführung gleichgültig gelassen hat, sich von der Bühne ab zu diesem seltsam bunten Buch zu wenden. Es ist möglicherweise das schwächste von seines Autors Büchern, aber der schwächste Shaw ist nicht schwach an sich und wiegt ganze Dramenarchive auf.

# Alfred Kerr

Schließlich ist jede Kritik nur ein Suchen. Ob sehnsüchtig, in die Nähe und in die Fernen der Entwicklung zielend, oder unappetitlich, wie ein Lausen der Affen untereinander — was ja zuweilen auch sehr possierlich sein kann — das wird von der Person des Urteilenden und von seinem Verhältnis zum Gegenstand bestimmt. Die Unappetitlichen finden natürlich immerzu. Die Sehnsüchtigen haben im Suchen ihren schönsten Genuß. Oft verschmähen sie es gar, das sichtbare Ziel zu ergreifen. Im Ungewissen verweilend, den Blick hinaus gerichtet, dorthin, wo man wagen und hoffen kann, sind sie am frohesten. Dann wollen sie es fast nicht mehr Wort haben, daß sie eigentlich Kritik treiben; sie dichten sich eine gesegnete Zukunft herbei und antworten ärgerlich spitz auf Mahnungen des Jetzt und des Gestern. Ich meine, Alfred Kerr ist unter diesen. Er ist der Kühnste und Glänzendste, der Umfassendste und wieder auch der Conciseste von ihnen. Er ist, trotz den koketten und den genialen Verkleidungen seines Witzes, ihr Sentimentalster, ihr ausgeprägtester Lyriker. (Hat er sich nicht irgendwo selbst neben die Dichter gestellt?) Seine Subjektivität ist oft so grenzenlos und so eigenwillig, daß sie Zeichen und Bilder kommender Schönheit ungeduldig befiehlt, statt sie aus Gegebenem hervorzuspiegeln. Viele seiner Kritiken hat der Wunsch nach einem Kunstwerk, nicht das Werk selber gezeugt. Er sehnt sich und sucht. In seinen hellen Träumen verweilend, versäumt er auch zuzeiten, einzuräumen, daß es ihm weniger wertvoll ist, zu beurteilen, was besteht, als anzurufen, was seine innern Blicke kommen sehen. In seinem Büchlein „Schauspielkunst“ (Bard, Marquardt & Co., Berlin) gesteht er es ganz offen zu: „Diese Schrift sucht den leuchtenden Seelenschauspieler“ und: „Ich hefte den Ton auf eine letzte Durchseelung“ . . . und: „Ausgemerzt bleiben Bretterheroen, die sich dem Ideal des Verwandlungskünstlers und ‚siegreichen Meisters‘ nähern.“

Also: das Bild des „leuchtenden Seelenschauspielers“ wird anbefohlen. Du sollst keine andern Götter haben neben ihm. Seht hin, es ist die Zukunft des kultivierten Theaters. Dort steht es, vollendet, erfüllend, alleingültig, und wartet eure Entwicklung heran. Das unbegreiflich schöne Beispiel, das sich, vorausleuchtend und verheißend, in unsre Gegenwart verfrüht hat, heißt Eleonora Duse. Hier bekommt das Bild Namen und Leben, hier greift die erlebte und ersehnte Zeit inein ander, hier ist der innerste Mittelpunkt des Buches. Und hier schweigt auch jeder Widerspruch; denn es ist wohl kaum ein Mensch, der die Duse gesehen und nicht in ihr die erste Schauspielerin unsrer Zeit erkannt hätte. Sie hat eine große Seele und gibt sie großartig aus Ihre Seele, die voll ist von einer majestätischen Traurigkeit und von einem so feinen Schmerz, daß er auch in ihr herzlichstes Lachen drin gt

Sie wird schon im Gleiten der Finger und im Zucken der Wimper offenbar, sie hat den Körper ganz für sich genommen und sich selbst zu seiner Stimme gemacht. Mit aller Schauspielerei, die bisher galt, hat diese Unmittelbarkeit und Unwillkürlichkeit einer persönlichen Kundgebung nichts zu tun. Kerr weiß es: „Richtiger erfassen werden andre die Hedda; größer spielen wird sie keine." Der Seelendarsteller verneint den Menschendarsteller, und der Dichter steht abseits: eine andre Größe ist vor die seine getreten. Der Anblick solcher Hoheit, die, von der Gewalt fremder Worte aus sich herausgetrieben, sich nun auch vor dem Geringsten nicht mehr verschließen kann, ist freilich ein wunderbares Fest. Und ein ungekränktes Leben in einer ewigen Reihe solcher Festtage, das ist eigentlich der geheime Wunsch dieses seelensuchenden Buches. Ein viel zu feiner und zu erlesener Wunsch, als daß man, wie es grämliche Besserer täten, erwidernd auf nackte Notwendigkeiten des Tages verweisen und die Dringlichkeit dartun wollte, auf den Theatern die Dichtungen und die Menschen der Dichtungen zu finden, nicht nur die groß gespielte, sondern auch die richtig erfaßte Hedda zu sehen. Was nützt es, Wünsche Wünschen entgegenzusetzen? Hier ist ein Ausdruck, und er ist schön.

Freilich, will man dann weiter sehen, wie diese Sehnsucht, die Duse träumt und Duse prophezeit, ihre nächsten Wege zur Wirklichkeit baut, so findet man sich plötzlich im Dunkel. Alles ist wirr und ungangbar. Da ist nichts mehr, was ihr, auch nur im Kleinsten, gliche. Von Altem und Veraltetem wird gesprochen, von den kalten Großmeistern der Technik und Effektemacherei („Wenige der Gezeichneten sind um der Abschreckung willen da"), dann von den starken deutschen Naturalisten, vom Zeichnerischen im Spiel, das Kerr für Deutschland mit der Eysoldt beginnen läßt, von dem harmonischen Doppelwesen der Sorma, von fremden Größen und von barbarischen Histrionen. Und durch alles das hindurch seufzt es fragend: Duse! Aber es kommt keine Antwort, als nur in dem einen Kapitel, das eben „Die Duse" heißt. Von den andern führt zum „leuchtenden Seelenschauspieler" kein Pfad, auch nicht der schmalste und ungewisseste. „Diese Schrift sucht . . ." Aber sie gibt sich kaum den Anschein, finden zu wollen.

Es bleibt nichts Festes. Die Gleichnisse zerfallen. Man mache einmal den Versuch, sich in eine der Gestalten des Buches hineinzulesen, aufmerksam und mit aller Kraft der Vorstellung: es wird kein haftendes Bild. Verwischte Lichter um eine strahlende Sonne; Ausgesagtes, kräftig und witzig und dichterisch Ausgesagtes, nicht Dargestelltes. Es ist die Paraphrase einer Sehnsucht, das Atmen einer höchst kultivierten Subjektivität, Tonreihen eines lyrischen Künstlers — resultatlos, wie ein in sich selbst verschwingendes Stimmungsgedicht. Willi Handl

# Theaterübertragung

Es gibt nicht viele Betriebe, die geschäftlich so riskant sind wie der Theaterbetrieb. Der Apparat ist sehr groß und sehr kostspielig. Ein Theatergebäude muß da sein, das für seinen Zweck und infolge der vielen baupolizeilichen Vorschriften ganz bestimmt geartet sein muß; und ein Ensemble muß vorhanden sein, das einen mehr oder weniger beträchtlichen Ausgabenetat erfordert. Selbst wenn man von allem andern absieht, was außerdem noch vorhanden sein muß: aufführbare Stücke, Dekorationen und Kostüme, die Bühnenarbeiter usw., selbst dann ergibt sich auch für mittelgroße Theater ein in die Zehntausende gehender Etat. Diese Kosten sind vorhanden, noch ehe eine Aufführung das geringste einbringt. Wird nun ein Stück aufgeführt, so sind die tausende von Zufälligkeiten bekannt, von denen es abhängt, ob das Stück für das Theater ein künstlerischer oder ein pekuniärer Erfolg wird. Die Konkurrenz der andern Theater, der Variétés und Zirkusse, die Gunst oder Ungunst des Wetters, die „Saison", die durch Bälle und Vergnügungen den Theaterbesuch einschränkt, das Publikum mit seinem tausendfältig verschiedenen Geschmack — alles das sind Dinge, die jeder Theaterleiter berücksichtigen muß. Ist es nun einmal einem Direktor gelungen, durch den Betrieb des Theatergeschäfts zu einem gewissen Wohlstand zu gelangen, so kann man es ihm nicht verdenken, wenn er eines Tages zu dem Entschluß kommt, den mühsam erworbenen Besitz nicht weiter zu gefährden und sich von diesem gefahrvollen Geschäft zurückzuziehen. Ein solcher Entschluß ist aber leichter gefaßt als ausgeführt. Aus denselben Gründen, aus denen der Theaterleiter sein Geschäft aufzugeben beabsichtigt, findet sich nur schwer ein kapitalkräftiger Käufer. Und wenn sich einer findet, so kauft er das Theater mit fremdem Geld, dem gegenüber man sich lange nicht zu so großen Rücksichten verpflichtet fühlt, wie dem eigenen Geldbeutel gegenüber. Nun haben selbst solche Leute, denen sehr häufig fremdes Geld zur Verfügung gestellt wird, nicht immer Geldleute in genügender Menge an der Hand. Und da man mit kleinen Beträgen ein Theater nicht kaufen kann und der Nimbus, der für gewisse Leute den Titel Theaterdirektor umgibt, nicht ein ausschließliches Reservat der Theatereigentümer ist, so sucht man durch einen Pachtvertrag Theaterdirektor zu werden. Wem durch irgendwelche Bekannte oder Gönner dreißig- bis fünfzigtausend Mark zur Verfügung gestellt werden, kann es schon wagen. Theater, die verpachtet werden können, gibt es genug. Hat der verpachtende Direktor Vertrauen zu sich, so wird er sich sagen, daß das Theater so fest in der Gunst des Publikums stehe, daß der Pächter nichts verderben könne. Man wird eine Zeit lang ruhig zusehen. Geht das Geschäft beim Pächter — gut; dann hat der frühere Direktor zumindestens seine Pacht. Geht das Geschäft nicht — so geht der Pächter.

Zunächst wird die Pachtsumme mit der Gründlichkeit erörtert, die diesem Gegenstand zukommt. Alsdann wird erwogen, unter welchen Bedingungen der Fundus zu übernehmen sei; wie das Eigentumsrecht an den neu anzuschaffenden Dekorationen zu regeln sei; in welchem Zustand der Fundus zurückgeliefert werden müsse. Hierüber und über alles, was dem Direktor sonst noch gehört, werden ganz genaue Bestimmungen getroffen. Ein einziger Paragraph behandelt gewöhnlich die Übernahme der Mitglieder durch den neuen Direktor. In diesem Paragraphen übernimmt der neue Direktor die Erfüllung aller der Verpflichtungen, die der alte Direktor nach den Kontrakten zu erfüllen hatte. Wenn die Schauspieler mit der Person des neuen Direktors zufrieden sind, wenn sie auch keinerlei Bedenken in seine artistische, sittliche und finanzielle Potenz zu setzen brauchen, werden sie gegen den Direktionswechsel ja nichts einzuwenden haben. Anders, wenn das doch der Fall ist. Dann haben sie ein Widerspruchsrecht, das sie geltend machen können und müssen, sobald sie durch das übliche Zirkular von dem beabsichtigten Direktionswechsel erfahren haben. Wird gegen dieses Zirkular ein Widerspruch nicht erhoben, so erklären sich die Schauspieler stillschweigend damit einverstanden, daß sie fortan beim neuen Direktor engagiert sind. Sowohl die Pflichten wie die Rechte gehen auf den neuen Direktor über, während der alte Direktor von jeder Haftbarkeit frei wird. Dieser Umstand ist von der größten Bedeutung für die Schauspieler, wenn statt des wohlhabenden alten Direktors ein finanziell unsicherer oder finanziell nicht so potenter die Direktion übernimmt. Hierauf sei ganz besonders hingewiesen, weil dieser Punkt fast immer zum Schaden der Schauspieler von ihnen nicht beachtet wird. Durch Schaden vorsichtig Gewordene werden es an einem Protest nicht mangeln lassen und sich in irgend einer Weise sichern, sei es, daß es ihnen gelingt, den alten Direktor „geradestehen", d. h. haften zu lassen, bis ihr Kontrakt zu Ende ist, sei es durch andre Mittel.

Sehr häufig ergeben sich bei solchen Pachtverträgen auch noch Konzessionsschwierigkeiten. Der neue Herr kann nicht so schnell, wie es erforderlich wäre, die Theaterkonzession erlangen. Auf eine kurze Zeit hilft vielleicht der alte Direktor mit seiner Konzession aus. Bekommt inzwischen der neue die Konzession, so ist ja alles gut. Es kann aber auch anders kommen. Durch das Zirkularschreiben, gegen das nicht protestiert worden ist, sind, wie gesagt, die Verträge der Schauspieler auf den neuen Direktor übergegangen. Wenn er nun die Konzession nicht erhält, darf er öffentlich und gewerbsmäßig Theatervorstellungen nicht veranstalten. Dabei hat er das Theater gepachtet und alle Verträge mit den Schauspielern abgeschlossen. Danach wäre es nicht ganz ungefährlich, Theaterpachten in der Weise und in der Reihenfolge abzuschließen, wie es hier geschildert worden ist. Zum Glück für alle Un-

vorsichtigen greift da eine Reichsgerichtsentscheidung ein. Die Verträge nämlich, die auf die Übernahme eines konzessionspflichtigen Gewerbes abzielen, sind in dem Augenblick hinfällig, wo die Konzession aus irgend einem Grunde nicht erteilt wird. Es tritt dann im Verhältnis der Schauspieler zum Direktor der alte Zustand wieder ein. Ihr alter Direktor behält ihnen gegenüber sämtliche Rechten und Pflichten.

Dr. Richard Treitel

# Das ironische Drama

Von mir ist ein Drama namens „Robespierre" erschienen (München, Albert Langen).*) Ich möchte über dieses Drama ein weniges sagen — nicht über seinen Wert oder Unwert, das wäre töricht — sondern über die Weltanschauung, die ihm zugrunde liegt. Diese Weltanschauung beruht auf folgender ethischer Erfahrung: Was wir edel oder gemein, gut oder böse an den Menschen nennen, ist nur ein einseitiges psychologisches Sehen. In der lebendigen Gestalt sind diese Schwarz- und Weißurteile immer nur die extremen Punkte, die beiden Pole des einen Organismus, die ebenso notwendig wie die magnetischen Pole zusammengehören, ja nur zwei Erscheinungsformen desselben Zentrums sind. — Auf das Drama „Robespierre" angewandt ergibt das etwa: Robespierre ist ein ehrlich begeisterter, ganz von reiner Glut für die Menschheit besessener Mann; doch dies Gefühl ist nur abstrakt in ihm vorhanden; in ganz einförmig weißem Licht brennt sein Herz. Darum ist es nicht fähig, zu erwärmen und die Dinge mit Liebe zu überschütten; es ist jenes Fanatiker-selbstverbrennungsfeuer, das nur das Ich umfaßt. Daher ist Robespierre eifersüchtig auf diese seine Eigenschaft, ängstlich, neidisch, da er nicht den Reichtum des breiten Lebens hat. Macht man sich nun über sein „Heiligstes" lustig, so wird er wütend, schäumt auf und fährt hinterlistig wie ein Köter dem Gegner in die Beine. Darum ist aber doch die Reinheit seiner Menschheitsliebe keineswegs geheuchelt, sie ist nur unpraktisch — theoretisch. Dies einzusehen, fällt dem an eine andre Psychologie gewöhnten kritischen Leser so schwer. Für ihn ist es ausgemacht: entweder ist Robespierre gemein oder edel, gut oder böse. „Welche Auffassung wählte nun der Dichter?" In unserm Fall erkennt der Leser deutlich gleich am zweiten Akt: halt, hier ist Robespierre als Gauner geschildert, also müssen seine begeisterten Schwärmerreden im ersten Akt Heuchelei sein. Dieser Schluß ist falsch. Außerordentlich falsch, und macht ein Verständnis des Stückes unmöglich. Im Gegenteil.

*) Besprochen in Nr. 31 des zweiten Jahrgangs der „Schaubühne".

Gerade weil Robespierre diese Art von Heiligentum hat, muß er auch diese Art von Pfaffentum haben. Es sind nur zwei Äußerungen derselben Sache, eben dieser einen lebendigen Seelenstruktur. Daß wir diese Handlung mit dem weißen Zettel, jene mit dem schwarzen bekleben, dies edel, das gemein nennen, geschieht nach dem alten Einteilungsschema in Eigenschaften, die der Masse nützen, und solche, die der Masse schaden. Geradeso liegt die Sache bei Danton. Er liebt das Amüsement und daher auch die Freiheit. Er will um jeden Preis lustig sein, und daher kämpft er für moderne Institutionen. Nun nennt man das eine lasterhaft und das andre hochherzig. Man konstatiert Widersprüche im Charakter. Als ob die Widersprüche nicht das eigentlich Lebendige am Charakter wären! Gerade dadurch, daß an zwei Polen die Funken sprühen, entsteht die realistische Farbenskala. Jedes Gute hat sein Böses unmittelbar an sich selbst. Gott und der Teufel sind nicht mehr Widersacher in getrennten Lagern: sie sind nur Namen für das positive und negative Extrem an der fließenden Bewegtheit des Lebendigen. — Auf die Kristallisation dieser Ideen in dem Drama kann ich hier nicht näher eingehen, eben weil ja die Kristallisation natürlich über den Wert des Kunstwerkes einzig entscheidet. Ob der Geist Fleisch geworden ist, ob der Logos wirklich Menschengestalt angenommen hat — magnum mysterium!

Man verwechsle dieses, was ich den „ironischen" Stil nennen möchte, aber nicht mit verwandten modernen Formen des Sehens. Etwa mit Shaws „Helden". Entweder ist in ihnen witzig das Ewig-Kleine einseitig herausgetrieben, oder sie schuf einfach das vernünftige Auge des 19. Jahrhunderts, das durch seinen eigenen Mangel an Mousserendem zu der Weisheit kam: Sekt ist doch nur besseres Selterwasser. In dem Jüngling Eugen in der „Candida" freilich hat Shaw einen echt ironischen Charakter geschaffen, der groß und klein, als notwendige Identität, völlig in Einem ist. Es war erschrecklich, wie hülflos das Publikum dieser Figur im Theater gegenüberstand. Wedekinds „Hidalla" schließlich wäre die Posse dieser Weltbetrachtung (freiwillig oder unfreiwillig?): die Tragödie Eines, der sich für ein Genie hält, aber nur über Sekundanergedanken verfügt. Eine Maus, die in bitterm Hohn an den Menschen verzweifelt, weil diese ihr nicht glauben wollen, daß sie ein Löwe sei.

Ob die ironische Weltanschauung nun freilich besonders heilsam und empfehlenswert für weitere Verbreitung ist, sei dahingestellt. Nur nicht die Gefühle in Unordnung bringen, denkt der Philister. Entweder — oder. Immer Farbe bekennen. Was recht ist, ist recht. Ja, ja sei eure Rede oder nein, nein. Ein Mann ein Wort. — Denn auf den Grenzstationen ist es immer sehr unheimlich, wo die großen Wälder sind, mit den vielen Schmugglern drin.

Rudolf von Delius

# Zur Psychologie der Schauspielkunst

II

## Die Schauspielkunst als Urkunst

Was dem Bilde der Schauspielkunst die seltsamsten, was ihr jene prostitutionellen Züge verleiht, das ist ihr primitives Wesen, das undifferenzierte Ineinandersein von Schöpfer und Geschöpf, von Schaffen und Veröffentlichen. Und wie alles Differenzierte Entwicklungsresultat ist, so erklärt sich das Wesen der Schauspielkunst allein aus ihrer Ursprünglichkeit.

Die Schauspielkunst ist die älteste Kunst — daß sie zugleich die raffinierteste ist, die ihre moderne Form von der letzten, spätesten Kunst, der dramatischen Dichtung, empfängt, zeugt für den großen Kreislauf aller Dinge.

*

Ursprünglich haftet die Kunst in der Natur am Körper der Schaffenden.

In der Tierwelt ist das Lebewesen ganz und gar nur Material des großen, geheimen Kunsttriebs in der Natur, wie er sich z. B. in der Zuchtwahl bei Hervorbringung des Paradiesvogelgefieders usw. äußert.

Beim Menschen manifestiert sich dann jener ewige Wille zur Schönheit im Bewußtsein des Lebewesens, tritt als Willensakt des Menschen in die Erscheinung. Hier beginnt, was wir im engern Sinne „Kunst" nennen. Aber auch hier bleibt der Körper des Lebewesens noch lange Zeit zum Teil das Material der Kunst. Passiv in den Verschönerungsversuchen des Menschen am eigenen Körper (die sich als „Verschönerungs"-Versuche freilich erst langsam aus rein zweckmäßigen Veränderungen entwickeln); aktiv im Tanze, der, (ursprünglich gleichfalls rein zweckvolle Schöpfung bei der geschlechtlichen Zuchtwahl), allmählich unter die Herrschaft des Kunsttriebs gerät, den wir schon in der Zuchtwahl herrschend denken müssen.

Der Tanz ist die Urkunst, die die Mimik und, durch Verbindung mit dem Worte, die Urschauspielkunst, die „Dramatik" erzeugt. Diese Dichter und Darsteller umfassende Kunst hat sich erst spät in Schauspielkunst und dramatische Dichtung gesondert. (Noch die griechischen Tragiker stellen oft selbst ihre Dramen dar.) Während aber die dramatische Dichtung lediglich objektivierte Urschauspielkunst ist, hat die besondere Schauspielkunst den subjektiven, körpergebundenen Charakter der alten, aus dem Tanz hervorgewachsenen Urkunst behalten.

*

Die Schauspielkunst ist also die Primitivkunst geblieben, die die Trennung vom Körper noch nicht erreicht hat.

Daher das vorsündflutlich Brutale und Undifferenzierte an ihr. „Theatralisch" ist für Leute mit differenzierten Nerven ein Schimpfwort.

Weil sie noch so unmittelbar aus den Urtrieben der Menschheit herauswächst (kaum erst vom künstlerischen Formgeist bewältigte Erscheinungen des Hungers und des Liebestriebes!), ist ihr jene unbedingte Öffentlichkeit noch eigen, die wir inzwischen auf andern Gebieten als Schamlosigkeit haben empfinden lernen.

NB. Die Tanzkunst zeigt uns in ihrer Verwendung bei gewissen orientalischen Kulten noch unmittelbar den Zusammenhang der körperlichen Prostitution mit der geistigen (und übrigens immer noch halbkörperlichen!), den sie und ihre Tochter, die Schauspielkunst, darstellen.

*

Viel früher noch, als die mimische Tanzkunst, die Kunst, durch den eigenen Körper etwas auszudrücken, durch Vermählung mit dem Wort zum Drama führte, hatte sie durch Verbindung mit der objektivierenden Fähigkeit, äußere Gegenstände mit Werkzeugen zu bearbeiten, zur Plastik, zur bildenden Kunst geführt.

Aus dieser doppelten Verwandtschaft der Schauspielkunst folgt, daß sie als Darstellerin von Erscheinungen subjektivierte Plastik, wie als Darstellerin von Bewegungen subjektive Dramatik ist.

Der Zeitgeschmack bestimmt das Verhältnis dieser beiden Elemente (die Präponderanz der ruhenden Erscheinungs- oder der unruhigen Bewegungskunst) und schafft so den jeweiligen Stil in der Schauspielkunst.

*

Daß die Schauspielkunst eine Urkunst ist, zeigt sich noch darin, daß sie eine Durchgangsstation für das jugendliche Stadium so vieler Künstler (besonders der Dichter) ist. Vollkommen unschauspielerische Naturen (selbst Hebbel z. B.) haben doch in ihrer Frühzeit die Kunst auf dem Theater gesucht.

Aus demselben Grunde ist es (wieder nach dem Tanz!) die Kunst, die im Volk die meisten und besten dilettantischen Ausüber findet. Oberammergau, Schlierseerbauerntheater — aber könnte man eine schlierseer Malerschule züchten?!

Julius Bab

---

# Arbeit

Ein ferner Nebel schwankt und schwebt gemach empor.
Ein Turm steigt. Eine Burg ragt. Breitauf springt ein Tor.

Fanfaren blinken. Echo gleißt von Berg zu Berg.
Tag, der Türmer, ruft zum Werk.

Ernst Lissauer

# Kasperle-Theater

## Aus den Theaterkanzleien

I

Exzellenz: Ausgezeichnet war der Blech, wirklich! Der Kerl hat was weg. Und nun, lieber Hofrat, müssen wir sehen, daß wir den Edmund Strauß loswerden —

Hofrat: Pardon — Exzellenz irren wohl — Exzellenz meinen Richard —

Exzellenz: Aber nein — Edmund, Edmund von Strauß.

Hofrat: Ja, wollen uns denn Exzellenz den einzigen adligen Kapellmeister rauben? Wir haben ihn mit soviel Mühe —

Exzellenz: Hilft nichts, der Mensch komponiert nicht. Ich brauche komponierende Kapellmeister —

Hofrat: Ich bitte tausendmal um Verzeihung, aber — das ist doch gerade der Fehler von Richard —

Exzellenz: Mann, Sie verstehen mich nicht! Sehen Sie — die Presse schimpft Jahr für Jahr, daß wir im Opernhaus keine Novitäten herausbringen. Wollen wir auch nicht, werden wir auch nicht! Aber die Leute komponieren und wollen aufgeführt sein, und dagegen gibt es nur ein Mittel. Wir müssen die Komponisten am Komponieren hindern. Deshalb engagieren wir sie als Kapellmeister und beschäftigen sie derart mit Dirigieren, daß sie effektiv keine Zeit mehr finden, produktiv zu arbeiten.

Hofrat: Ausgezeichnet — ein Ideenflug! Nur, Exzellenz, der Richard läßt sich nicht verhindern. Er hat doch die Salome —

Exzellenz (lächelt satanisch): Das ist doch der Witz — totschlagen lassen sich die Leute nicht. Aber: indem wir die Kerls ducken, wird in ihnen eine ungeheure Spannkraft aufgespeichert. Lassen Sie den Strauß vierundzwanzig Stunden am Tag frei — er komponiert womöglich den „Schwur der Treue", nur um auch mal bei uns aufgeführt zu werden. Halten sie ihn aber kurz, so wird sich die ganze Komponiergeilheit in Werken entladen, die voll der unzüchtigsten Dinge sind. Zu solchen Schweinereien kann uns natürlich kein Mensch zwingen. Bis jetzt hat uns der Blech lauter sanfte Dinge fabriziert. Kommt er mal unter unsre Fuchtel, dann kriegt er Rasse und komponiert die „Büchse der Pandora" in der Originalfassung.

Hofrat: Prachtvoll. Nur eins, Exzellenz: Wir können doch nicht alle komponierenden Kapellmeister engagieren.

Exzellenz: Nein. Aber wenn unsre Kapellmeister alle komponieren und nie aufgeführt werden, dann werden sie freiwillig keines andern Menschen Werk aufführen.

Hofrat: Höchst geistvoll — Edmund fliegt, das ist mir jetzt klar. Ja, und wen engagieren wir?

Exzellenz: Ich wäre für Pfitzner. Der muß unbedingt verhindert werden.

Hofrat: Sehr wohl — nur eins — Exzellenz — (faßt sich ein Herz) und wenn ich meine Stellung verliere: Die Königliche Oper ist doch ein Kunstinstitut und keine Zwangserziehungsanstalt. Indem Ew. Exzellenz die Kapellmeister gewissermaßen internieren, wird ja die ganze Kunst verhindert —

Exzellenz (lächelt satanisch)

Hofrat: Sollte das wirklich die Absicht Ew. Exzellenz sein?

Exzellenz (lächelt noch satanischer)

Hofrat (denkt angestrengt nach. Plötzlich erhellt sich sein Antlitz): Sollte — etwa — Exzellenz — an höherer —

Exzellenz (lächelt am satanischsten)

Hofrat (jubelnd): Exzellenz — nun verstehe ich Ew. Exzellenz ganz.

Exzellenz (zieht die Augenbrauen in die Höhe): Sie wagen — es?

Hofrat (bebend): Keine Ahnung, ich verstehe garnichts. (Sich zur Türe tastend) Ich bin ganz dumm. Ich verstehe überhaupt nichts — ich bin vollkommen unmusikalisch. (Mit der Hand auf der Klinke) Ich wollte nur noch sagen: Herr von Chelius ist ja jetzt Oberst bei den Gardeleibhusaren geworden. Wäre es — nicht vielleicht am besten, die ganze Hofkapelle rauszuwerfen und die roten Husaren aus Potsdam — mit dem Herrn von Chelius an der Spitze — der ist Oberst, adlig, Komponist — ich bin überzeugt: die roten Uniformen würden im Orchester höheren Orts sehr angenehm auffallen.

Exzellenz (schweigt düster)

Hofrat (öffnet die Tür): Wollte natürlich garnichts gesagt haben. Es war nur eine Anregung —

Exzellenz (wehrt ab): Schon gut.

Hofrat (verschwindet)

Exzellenz (allein. Schiebt den Unterkiefer vor und schließt schmerzlich bewegt die Augen. Dann langsam und schwer): Muß der Mensch auch von Chelius sprechen. Oh Chelius! Du bist mir, was Erni dem Bernhard ist. Heute noch ist! — Oberst bei den Gardeleibhusaren! Ist es nicht die vorletzte Sprosse der Leiter, auf der ich stehe? (Wild ausbrechend) Nein, einen Kaufmann brauche ich als Kapellmeister — einen Kaufmann! (Öffnet die Tür) Sommer! einen Kaufmann, gehen Sie zu Mendelsohn!

Hofrat (bereits in Hut und Mantel): Zu dem mit dem Cello?

Exzellenz: Nein, suchen Sie einen unmusikalischen Mendelsohn, ganz unmusikalisch muß er sein. Abscheu muß er vor dieser ekelhaften Musik empfinden.

Hofrat (ist bereits fort)

Exzellenz (allein. Er legt die Hände auf die Augen. Leise knirschend): Hassen muß er die Musik — hassen — wie ich! Bimstein

# Rundschau

**Das Wintermärchen in London**

„Der kleine Mamilius ist eine peinliche Erscheinung und ruiniert durch seine Ziererei eine ganze Szene. Neben dem Thron seines Vaters, mit dem linken Arm auf die Lehne gestützt, steht er da und zieht mit der Rechten ein Wägelchen auf und ab, Dutzende von Malen, wie die kleinen Eichkätzchen, die man abgerichtet hat, sich ihren Futtervorrat selbst heranzuziehen." So schrieb einst Theodor Fontane in seinen Studien nnd Briefen „Aus England" über die Aufführung des Wintermärchens in Charles Keans Princeß Theatre. Jener kleine Mamilius spielt jetzt seine eigene Mutter: Hermione. Es ist Ellen Terry, die sich aus dem kleinen Prinzen zur „weiblichsten unter den Schauspielerinnen" herausgebildet hat und es noch heute ist. In Trees Majestys Theatre gibt man seit kurzem das „Wintermärchen". Diese Aufführung zählt zu Trees schönsten Taten. Dazu berechtigt sie zu einer neuen Hoffnung. Es ist das erste Mal, daß Tree, der Besitzer und Leiter seines Theaters, nicht selbst mitspielt. Das soll nicht gegen Tree, den Darsteller und seine schauspielerischen Fähigkeiten gesagt sein, aber daß der „actor manager" der londoner Theater immer und immer im Vordergrund der Aufführung stehen mußte, daß alte wie neue Stücke mehr oder weniger nur nach diesem Gesichtspunkt ausgesucht oder ihm gar auf den Leib geschrieben wurden, das hat auf der dramatischen Pro-

duktion Englands unzweifelhaft wie ein Alb gelastet. Träte hier allmählich eine Aenderung ein, richtete sich der künstlerische Ehrgeiz des Managers mehr auf die Inszenierung der Stücke — es täte der Sache des Dramas sicher außerordentlich wohl.

Es ist begreiflich, daß das „Wintermärchen" eine alte Geschichte und Tradition auf der englischen Bühne hat. Aufgezeichnete Erinnerungen gehen bis auf Garrick zurück, der in seiner Weise eine stark veränderte Fassung des Stückes zur Aufführung brachte. Die eigentliche Bühnengeschichte und Tradition des Werkes aber setzt erst mit dem Jahre 1802 ein, in dem die große Siddons als Hermione auftrat. Es war die Zeit der großen Pose, der „hohen" Tragödie, und als rein tragische Rolle faßte die Siddons die Hermione auf: unnahbare Hoheit, die fast selbst zu Marmor erstarrt, war ihr Charakteristikum, die herrliche Pose im letzten Akt ihr großes Ziel. Da stand sie vor allem Volk wie ein griechischer Marmor — nicht wie Shakespeare diese Statue des italienischen Malers Giulio Romano beschreibt, daß sie zu atmen scheint und Leben warm auf ihrer Lippe spielt — fast wie sie auf ihrem Thron Sir Joshua der bewundernden Nachwelt überliefert hat. Ihre Darstellung ward Gesetz. In den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts brachte dann Charles Kean die eingangs erwähnte Aufführung zustande. Es war die Zeit, wo der „Realismus" in der englischen Kunst erwachte. Natur schrie man und Kopien gab man. Maler wie Madox Brown, dessen Bilder oft an Theaterszenen erinnern, nur daß ihnen stets eine grimme Wahrhaftigkeit, nicht geschwungene Pose eigen ist, brachten Monate damit zu, die zeitlich richtigen Kostüme ausfindig zu machen: denn der Geschichte, der Vergangenheit mußte man ebenso gerecht werden wie der Natur, der Gegenwart. Und Charles Kean vertrat diese „realistische" Richtung auf der Bühne. Shakespeare mußte sich ihr beugen. Das „Wintermärchen" mit seinen vielen sogenannten Anachronismen muß Kean schweres Kopfzerbrechen gemacht haben. Aber er stürzte sich waghalsig hinein und bot eine erdrückende Überfülle an „stilechten" Kostümen, Kulissen, Prospekten. Da sah man einen „Blick auf den (restaurierten!) Minervatempel in Syrakus"; die „Quelle der Arethusa" (ebenfalls restauriert); die Pastoralszene war nach Bithynien verlegt, da ja Böhmen keine Seeküste besitzt noch besaß, und schloß mit einer Fernsicht auf die Stadt Nicaea, und zu dem Tanz der Hirten und Hirtinnen gesellte sich ein Bachusfest! Wo blieb da das Märchen? Kein Wunder, daß sich Fontane, obwohl er sich damals von jener „Realistik" in der Kunst in seinen Briefen durchaus nicht abgestoßen fühlt, diesem „Wintermärchen" gegenüber ablehnend verhält. Shakespeares poetisches Spiel mußte unter so unsanft zugreifenden Händen gänzlich verschwinden. Erst lange Zeit danach taucht es wieder auf, diesmal — vor jetzt fast zwanzig Jahren — in Irvings Lyceum, während dieser irgendwo auf einer Tournee war. Eine schöne Amerikanerin hatte die Bühne gepachtet und bot ihre körperlichen und geistigen Reize zugleich in beiden Rollen als Mutter und Tochter, als Hermione und Perdita, aus. Das zog natürlich. Das Stück hatte einen Riesenerfolg.

Nun endlich ist es in sein Recht eingesetzt worden. Dem köstlichen Inhalt hat man einen köstlichen, aber nicht erdrückenden Rahmen gegeben. Die Ausstattung ist reich, läßt aber der Phantasie Spielraum, erschöpft sich nicht in

abziehendem Detail. Über den Gebrauch wirklichen Wassers in der Pastoralszene, das sich als Bächlein von oben herab in einen schilfbestandenen Teich ergießt, läßt sich streiten; er geht mit dem den Grasboden darstellenden, freilich sehr naturgetreu gemachten Teppich — ein Langohr sucht darauf zu grasen! — nicht recht zusammen. Und doch gab der traute, leise Ton des plätschernden Wassers der ganzen ländlichen Szene etwas überaus Anmutendes und Erfrischendes, ließ Erinnerungen an köstliche Stunden in freier Natur wach werden und stärkte so die Illusion. Die Kostüme waren von jener abgewogenen Farbenharmonie, in der die gute englische Bühne exzelliert. Teilweise wurden antike Kostüme, teilweise mittelalterliche benutzt; gemeinsam war beiden die Pracht, und sie gaben ein buntes, aber nicht störend-buntes Ganze. Ein wirkliches Märchen tat sich so vor unsern Augen auf.

Auch dramaturgisch hat Tree eine kluge, vorsichtige und, was ihm hoch angerechnet sei, pietätvolle Hand in dieser Aufführung bewiesen. Er hat aus den fünf Akten des Stückes drei gemacht. Besäße seine Bühne die Einrichtung der Drehbühne, diese drei Akte hätten ohne Pause gespielt und dadurch hätte das häufige Abreißen und Neuspinnen des Fadens noch mehr vermieden werden können. Jemand hat die Drehbühne in diesen Blättern als zur Schablone führend kürzlich verurteilt. Ich kann seinen Argumenten nicht beistimmen. Warum soll es nur möglich sein, dreieckige, stets gleich große und gleich geformte Szenenbilder auf der Drehbühne darzustellen? Warum soll es unmöglich sein, durch allerlei Einbauten das Dreieck in ein Viereck, ja, wenn es nötig ist, in ein Vieleck zu verwandeln? Warum unmöglich, die Größe der Szene zu wechseln? Gerade bei großen, weit sich öffnenden Bühnen ließe sich mit Hilfe der Drehbühne, indem auf ihren beiden Seiten z. B. irgend eine Ornamentation sich an den Bühnenrahmen anschlösse, auch eine intimere Innenszene bieten. Ob solche Versuche mit der Drehbühne schon angestellt worden sind, weiß ich nicht. Zur Schablone führt sie aber, meines Erachtens, nur der, der sie als unabänderlich gegeben hinnimmt und ihre Möglichkeiten nicht erwägt und nützt. Doch das nur nebenbei... Die ersten drei Akte des Stücks waren also in einen einzigen zusammengezogen worden, der mit der großen Gerichtsszene in gewaltiger Steigerung, auf die auch vorzüglich hingearbeitet wurde, abschloß. Der zweite Akt — sämtliche Szenen im Böhmerland — litt an dem Einschnitt nach der ersten Szene, der Aussetzung Perditas. Die Tat aber, wie der Monolog des Vaters Zeit hier wieder gegeben wurde, schwächte diesen Bruch erheblich ab. Der letzte Akt bestand aus zwei Szenen. Die Szene, in der durch Edelleute und durch Autolycus mancherlei Erklärung der Vorgänge gegeben wird, fiel, schwerlich mit Berechtigung, weg. Hier sonst nicht selten beliebte Zutaten gab es kaum, und die wenigen waren gut und im Sinne des Stücks gehalten. So begann und schloß das Stück z. B. sehr effektvoll mit einer altgriechischen Hymne auf Apollo, die von weißbärtigen Priestern gesungen wurde.

Das Spiel der Darsteller war im großen Ganzen einheitlich erschaut und im Zügel gehalten. Einige nicht ganz berechtigte Noten schlichen sich in der ländlichen Szene, dieser Pastoralsymphonie in Shakespeares eigenem Warwickshire, ein. Ellen Terry bot eine große, eine rührende, pulsende Lebens volle Darstellung. Sie wagte nicht, sie mußte die Tradition

der Siddons-Hermione brechen. Sie hat immer nur sich selbst, die Weibliche, geben können. So war ihre Hermione ganz Weib, ganz liebendes Weib, voll Fröhlichkeit, ahnungsloser Fröhlichkeit in der ersten Szene, voll tiefen Schmerzes, aber doch innerer Festigkeit im Gefühl ihrer Reinheit in der Gerichtsszene. Am tiefsten aber packte sie in der letzten Szene, als sie von ihrem Piedestal herabstieg und den vor ihr knienden Gatten und die endlich gefundene Tochter voll reiner Seligkeit des Vergessens und Neugewinnens in die Arme schloß. So muß Shakespeare, als er zu seiner Heimat Fluren nach so manchen stürmischen londoner Jahren endlich zurückkehrte, so muß er die Arme gebreitet haben, als er die alte, selige Stätte wieder vor sich sah, und in dem Sinne schrieb er seinen Schwanensang, das Märchen seines Winters, der so bald enden sollte. So tauchte hier die Terry ganz in seinen Geist ein und schuf einen jener ganz seltenen Momente höchster Kunst und höchsten Lebens. Nun wird wohl ihre Darstellung zur Tradition werden. Wenn die Nachfolgerinnen sie mit eigenem Leben erfüllten, so wird man sich wahrlich freuen dürfen.

Ein Faktor, der mir zum Teil störend auffiel, war die zu häufige, hier mehr und mehr beliebt werdende, melodramatisch wirkende Begleitmusik. Daß einige Musik da und dort in diesem und in ähnlichen Stücken angebracht ist — an einer Stelle, wo die Statue zum Leben zu erwachen scheint, ist sie ja sogar vorgeschrieben — ist nicht zu leugnen (man denke z. B. auch an Beethovens Egmontmusik), aber nur feinstes Kunstempfinden kann hier die rechten Grenzen finden. Weiche, schmiegende, förmlich schluchzende Musik an allerlei lyrischen Stellen tötet die Lyrik und ruft an ihrer Stelle Sentimentalität hervor. Dagegen war einige Zwischenaktsmusik, so namentlich die altenglischen Tänze in Dr. Cowens Bearbeitung vor der ländlichen Szene überaus erfreulich. Sie zeigen, wie sehr Tree in jedem Detail bemüht ist, etwas Wertvolles, Stimmunghebendes, zum Ganzen sich Fügendes zu geben. Das „Wintermärchen" in seiner neuen Gewandung muß ihm zum Ruhm angerechnet werden.

Frank Freund

---

**Frankfurt am Main**

Von Frankfurt am Main, das im Ruf einer Kunststadt steht, hört man außerhalb nur sehr wenig. Das mag an den Frankfurtern liegen, die nicht gerne von ihren Vorzügen sprechen, am wenigsten aber von ihren Fehlern. Der Altfrankfurter fühlt sich auch heute noch als Republikaner; er hat einen Abscheu vor allem Preußischen und haßt Berlin wie die Sünde. Daß man von unsern Theatern nicht viel spricht, liegt an der Leitung, die es trotz der reichen Dotierung nicht verstanden hat, sich zu emanzipieren. Man ist ja in der Provinz immer vorsichtig gewesen, man läßt gerne die Berliner vortanzen und behält dann die schönsten Sprünge für sich. In dieser Beziehung also sind die Frankfurter keine Anti-Prussiens. Und dennoch könnte man am Main etwas leisten, wenn man nur den ernstlichen Willen hätte! Emil Claar, der Intendant unsers Schauspielhauses seit siebenundzwanzig Jahren, ist ein Mann von Geschmack und Verständnis; er würde wohl etwas schaffen können, wenn er nicht den Fehler beginge, es allen recht machen zu wollen. Ein Theaterdirektor, der gewissen Einflüsterungen interessierter Cliquen gegenüber nicht taub bleibt, kommt ganz von selbst auf eine falsche Bahn. Unser Theater, als einzige Schauspielbühne einer Stadt mit 340 000 Einwohnern, muß natürlich alles bringen; es muß die Klassiker

pflegen, darf das moderne Schauspiel nicht vernachlässigen und braucht auch das heitere Lustspiel sowie den Schwank. Die Institution — unser Theater ist städtisches Eigentum, wird aber mit Subvention durch eine Theater-Aktiengesellschaft verwaltet, die ziemlich selbständig schalten und walten darf — bringt es mit sich, daß Strömungen sich geltend machen, denen sich kein Theaterleiter vollständig entziehen kann. So wurde Ende der letzten Saison gewünscht, man möge literarischer werden. Was damit gemeint war, weiß bis zum Augenblick niemand. Man kann aber unmöglich verlangen, daß die eine Bühne Frankfurts mit so viel Novitäten herauskommt, wie etwa vier berliner Theater, von denen jedes einzelne irgend eine Spezialität pflegt. Claar hat ja viele Sünden begangen; er machte es wie Brahm und blieb bei einigen zugkräftigen Autoren, bei Sudermann, Hauptmann, Philippi, Schnitzler, Blumenthal und Fulda. Andre existierten für ihn nicht. Jetzt endlich hat er uns mit Hirschfeld und Hofmannsthal bekannt gemacht und nach zwei Jahren es zur Premiere der Heijermansschen „Kettenglieder" gebracht. Das ist immerhin ein Fortschritt, wenn er auch nichts bedeutet ohne eine gründliche Reform unsrer Personalverhältnisse. Diese nun wurde durch die Ausschiffung des langjährigen Oberregisseurs Wolfgang Quincke eingeleitet. An seine Stelle trat Dr. Carl Heine, der fünf Jahre unter Berger in Hamburg gearbeitet hat, und der früher ein Ibsen-Ensemble durch Deutschland und die Schweiz führte. Am Donnerstag hat der neue Herr mit den „Kettengliedern" debütiert. Was er geboten hat, war gut, aber keinesfalls überwältigend, denn es scheint, daß Herr Heine in der Natur nur die Extreme kennt. Stimmung aber weiß er zu verbreiten; er arbeitet wie ein Kleinkünstler, dem kein Detail unwichtig erscheint. Jetzt wird abzuwarten sein, wie der Neuling das Repertoire beeinflußt! Er bringt uns zunächst Frank Wedekind und von Thomas Mann „Fiorenza". Wird er uns auch noch junge starke Talente der Schauspielkunst bringen, dann kann er ein Faktor in unserm Kunstleben werden. Denn nichts ist leichter als hier eine Heimstätte für alle die zu gründen, die in Berlin nicht zu Worte kommen können. Auf allen Gebieten ist eine Dezentralisation von Vorteil, namentlich aber auf dem Gebiet der Kunst, denn dadurch beugt man Cliquenbildungen vor. Schon aus diesem Grunde bereiten jetzt Literaturfreunde die Gründung einer dramatischen Gesellschaft vor, die erfrischend wirken muß, wenn sie es versteht, neue Werte zu schaffen. Julius Wertheimer

---

**Französische „Ehebruchskomödien"**

Edmond Picard hat einen Preis von fünfundzwanzigtausend Francs für ehebruchsfreie französische Stücke ausgesetzt. Alle sittenreinen Splitterrichter erhalten Hülfstruppen in ihrem Rücken und triumphieren laut. Doch wohl zu früh. Eine so ungeheuer verbreitete Gattung wie diese ist aus mächtigerm Antrieb entstanden als aus dem Unterhaltungsbedürfnis und der Lüsternheit der Menge oder aus dem spekulativen Nachahmungssinn der Autoren. Diese Gattung ist auf echtem Heimatboden erwachsen, ihre Wurzeln liegen in der Nationalität und in der Zeit, und ein Preisausschreiben wird sie so wenig aus der Welt schaffen oder aus der Mode bringen, wie ein Verbot.

Herr Picard und die deutschen Dunkelmänner machen nun merkwürdigerweise denselben Fehler: sie werfen alles in einen Topf;

die ganze Richtung paßt ihnen nicht. Und doch ist zwischen den einzelnen Arten des modernen Konversationsstückes ein Unterschied wie zwischen Maupassant und Philippi. Ehebruchskomödien! Fast scheint die erste Hälfte des Wortes mit ihrem eindeutigen, moralisierenden Beigeschmack die zweite zu verneinen. Und doch stehen auch hier, ganz abgesehen von den unverwischbaren Vorzügen des französischen Esprits und Geschmacks, die allen gemeinsam sind, neben den anspruchslosen Unterhaltungskomödien solche, die nichts Geringeres sind als ein Zeitbild in mehr oder minder satirischem Gewande. Sie sind als Bühnenwerke geeignet, mit der Fernwirkung und Publizität des Theaters Probleme, die unsre Zeit mehr als eine frühere bewegen, in breitester Öffentlichkeit zu diskutieren, und als Komödien das rechte Mittel, mit ihrem Gegenstand zu unterhalten, statt zu schulmeistern.

Auch für ihren Erfolg in Deutschland soll man billigerweise noch andre Gründe als nur die Pikanterie der Situationen und die Zweideutigkeit des Dialogs suchen. Sie stellen in dem Spiegelbild, das das Theater dem Zeitalter vorhält, eine wesentliche Ergänzung nach einer Seite dar, die im dramatischen Schaffen der lebenden deutschen Bühnenschriftsteller fehlt, und wir werden für diese Note wohl immer auf die französische Provenienz angewiesen sein.

Ebenso wie den deutschen Schriftstellern, scheint unsern Darstellern und Regisseuren die Befähigung für dieses Genre versagt. Muß man nicht immer wieder sehen, daß sie die Meisterwerke der französischen Schwankliteratur mit plumpen deutschen Machwerken über einen Leisten schlagen?! Geht nicht eben das satirische Element, das in der geistvollen Behandlung eines Donnay, Capus und andrer den künstlerischen Reiz der Gattung ausmacht, stets verloren? Muß man nicht sogar in dem vornehmen Rahmen, in den diese Stücke meist gestellt sind, selbst die einfachsten Formen des gesellschaftlichen Verkehrs vermissen? Hier wird immer wieder unter dem Einfluß des deutschen Schwanks und wohl auch um der niedern Instinkte des lieben Publikums willen gegen den Geist der Kunst gesündigt, und es wäre hohe Zeit, daß dieser Kunstgattung ein Regiekünstler erstünde, um für sie den Stil zu schaffen, der ihr gebührt.

Vom Allgemeinen durch zum Besonderen: Residenz- und Trianon-Theater haben in der vorigen Woche neue Stücke aufgeführt. Beide Theater dienen dem Vergnügen der Einwohner, und beide lassen nur den Heiterkeitsbarometer als dramaturgischen Maßstab gelten. Nur daß das Residenztheater alles auf die zwei Beine seines direktorialen Stars stellt. Richard Alexander ist mehr, als was er im allgemeinen in seinem Theater bedeutet: er ist ein Künstler nicht allein von zwingender vis comica, sondern auch von bedeutendem Charakterisierungsvermögen — das hat er zuletzt im „Prinzgemahl" bewiesen. Und nicht er, sondern das Publikum, das nur dann nach dem fernen Osten pilgert, wenn er spielt, und unzufrieden ist, wenn er nicht mindestens einmal zum Rock auch die Hose in den Händen einer modernen Potiphar zurückläßt, ist schuld, daß dieser Darsteller jede Hauptrolle ohne Rücksicht auf seine darstellerische Individualität übernimmt und in der Schablone zu erstarren droht. Freilich, daß nun nicht wenigstens bei der Auswahl der Stücke diese selbstverständlichste Rücksicht geübt wird, muß der Direktor vertreten, und wenn es nicht Eitelkeit und Selbstverkennung des Darstellers ist, so ist es eine bedauerliche Hintansetzung künstlerischer Normen um

des Geschäftes willen. Tatsächlich scheint man an diesem Theater der Kunst keinerlei Rechte mehr einzuräumen. Wie wäre es sonst möglich, daß in der Umgebung des Direktors nicht ein einziger Schauspieler zu finden ist, der ihm künstlerisch auch nur nahe kommt, ja, daß selbst die ebenbürtige Partnerin (in allen Altersstufen) fehlt, daß die Ensemblekunst lediglich in dem Wirbeltempo besteht, das freilich an deutschen „Residenztheatern" allgemein das einzige Ausdrucksmittel für den Stil der französischen Komödie zu sein scheint, und daß selbst die szenische Ausstattung, obwohl sichtlich nicht gespart wird, inbezug auf Dekorationstechnik wie auf Geschmack der Architektur und Innenausstattung weit hinter dem zurücksteht, was anderswo gezeigt wird? Hier ist es noch möglich, daß eine Badewanne mit Douche auf die Wand — gemalt wird!! Andre Beispiele ließen sich häufen. Aber offenbar liegt Absicht zugrunde: die Wirkung wird hier nur im Spiel, in der Ausarbeitung der Situationskomik, in dem alle toten (d. h. nicht „witzigen") Punkte des Dialogs und der Handlung überstrudelnden Wirbel und in der Ausdeutung und Nüancierung der eindeutigen Pointen gesucht. Nichts ist zu derb, zu frech oder auch nur zu unnatürlich im Arrangement. Daher hat man schon in den ersten Vorstellungen den Eindruck, als sähe man die fünfzigste, weil der Probendrill sich im Tempo und insbesondere im Einsatz aufs Stichwort bemerkbar macht, und die tötliche Gleichmäßigkeit des Repertoires, die nur selten durch einen Durchfall wohltuend unterbrochen wird, hat mehr oder weniger allen Darstellern das Kainszeichen automatischer Schablone aufgedrückt. Komisch sein um jeden Preis, ist die Parole, und wenn man das künstlerisch gelten lassen könnte, müßte man die raffinierte und routinierte Technik der Regie anerkennen. So freilich bleibt im besten Falle selbst dem Kritiker nur das Geständnis übrig, daß er sich amüsiert habe. Aber auch das ist nach der jüngsten Novität „Triplepatte" — Schwank von Tristan Bernard und André Godfernaux — nicht zu sagen.

Der bedeutend angenehmere Eindruck vom Trianon-Theater wird nicht allein dadurch hervorgerufen, daß es im „Hausfreund" von Flers und Caillavet ein wirklich geistvolles, pointenreiches Lustspiel gefunden hat. Wohltuend berührt von vornherein die vornehm-geschmackvolle Herrichtung der Szene und ein sorgfältig ausgewähltes und geschultes Ensemble, das dem gesellschaftlichen Milieu entspricht. Auch die Ausarbeitung des Dialogs und des Zusammenspiels offenbart Verdienste der Regie im Sinne der einleitenden Ausführungen.

Marsyas

## Aus dem Inhalt der nächsten Nummer:

**Paul Schlenther** Von Willi Handl
**Matkowskys Hamlet** Von S. J.
**Der Faun** Von Hermann Bahr I.
**Der Stoff der Schauspielkunst** Von Julius Bab
**Die Drehbühne als Dramaturg** Von Karl-Ludwig Schröder
**Hülsen und Gregor** Von Georg Gräner
**Kasperle-Theater**
**Rundschau**

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne

4. Oktober 1906

II. Jahrgang Nummer 40

# Paul Schlenther

Vir constantissimus ille . . . Cicero sagt das einmal von irgendeinem Herrn Cassius, für den er ein schmeichelhaftes Beiwort braucht; da aber sonst nichts recht Berühmtes von ihm zu vermelden weiß, nennt er ihn: Jener sehr beharrliche Mann.

Jener sehr beharrliche Mann, der nun seit achteinhalb Jahren die Verantwortung für die künstlerische Form des Burgtheaters hat, der Direktor Doktor Paul Schlenther, wird von seinen vielen Feinden aus keinem Grunde so sehr gescholten, als wegen seiner Beharrlichkeit. Er hätte im Ausbau des Repertoires nicht so säumig, in der Ergänzung des Personals nicht so eigensinnig sein sollen; er hätte die Erneuerung des Klassischen schneller und energischer durchführen, den Reichtum an modernen Werken kühner und bedeutender aufbauen sollen; er hätte das, was er unterließ, nicht so hartnäckig unterlassen, das, was er tat, nicht so bedächtig tun sollen; er hätte nicht so lange und nicht so vorsichtig Direktor bleiben, er hätte nicht so beharrlich sein sollen. Unter den Feinden, die so reden, sind einzelne von höchstem menschlichen Wert, sind einige von schärfstem kritischen Verstand, ist mancher von unantastbarer Aufrichtigkeit des Urteils. Wenn sie, wie ich meine, von der Hitze und Härte ihrer Feindschaft zu weit getrieben werden, so muß ihnen irgendwie, aus tiefern Gegensätzen her, ein Recht zu solchem Unrecht gegeben sein.

Meine Überzeugung ist: Es liegt ein dauerndes und erbarmungsloses Mißverständnis vor, seitdem Schlenther und die Wiener aufeinander zu achten haben; oder eigentlich ein Mißverhältnis der Gefühle, das sich kaum in Worte fassen, gewiß nicht in Worten regeln läßt. Als er zu uns kommen sollte, wurde Burckhard wie ein unbotmäßiger Beamter fortgeschickt. Der allgemeine Aufruhr des literarischen Wien rief den Gestürzten zum Märtyrer der modernen Kunstbewegung aus. In großartiger Eintracht standen, vom alten Speidel bis zu den jüngsten Neuerern in der Kunst, seine plötzlichen Verehrer Hand in Hand um ihn — mit dem Rücken zu Paul Schlenther. Es war ein recht

kühler Empfang, niemand kann es leugnen. Daß der Eintretende dabei nicht sehr warm geworden ist, wird kaum verwundern. Auch Burckhard wurde ja mit sauern Mienen empfangen, als er kam. Als er ging, war es aber, als müßte man den einzig möglichen, oder doch den besten Direktor fortlassen. Das hatte sich so gründlich gewendet, weil Burckhards Wesen während der Jahre seiner Direktion den jungen Wienern als ein liebenswürdig verwandtes aufgegangen, und weil seine Person am Ende dieser Jahre, das für diejenigen, die es herbeiführten, immer ein unrühmliches bleiben wird, glorreich in Schutz zu nehmen und herzhaft zu verteidigen war. Schlenther aber brauchte keinerlei Schutz oder Verteidigung. Er war von den Mächtigen herbeigerufen, die sich etwa sagen mochten: Nun bringen wir selbst einen Revolutionär, damit er unser Mann sei und doch vor den Lärmmachern bei uns Ruhe habe. Das erwies sich als Irrtum. Denn diese Ruhe war gleich so unheimlich und so frostig, daß sie den neuen Mann wohl etwas nervös machen mußte. Man liebt in Wien die Umstürzler nicht, die oben akkreditiert sind. Da muß sich einer entscheiden, mit seinen Taten unzweideutig hinauf oder hinunter greifen. Dann kann er, als Mann des unbeugsamen Gewissens, oder sogar auch als Mann des unverantwortlichen Machtgefühls, angesehen und beliebt werden. Er muß nur eine Farbe tragen, ein Gesicht zeigen, nach einer bestimmten Richtung hin kräftig ausschreiten. Jener sehr beharrliche Mann aber, norddeutsch und gründlich, überzeugt, man müßte das Erdreich erst näher kennen lernen, bevor man Pflug und Saat daran verwendet, tat zunächst keinen einzigen kennzeichnenden Schritt. Er hatte sich gleich zu Anfang, als „Horatio des Burgtheaters", auf einen Posten der Beobachtung und Beratung hingestellt und meinte wohl, diese kluge Bescheidenheit würde den stolzen Burgtheater-Wienern wohltun. Das wäre auch denkbar gewesen, nur hätte er sie im nächsten Moment schon durch irgend eine unerwartete Keckheit zur leeren Phrase machen müssen. Denn Leute, auf die der Verdacht fällt, daß sie wirklich und in allem Ernst bescheiden sein wollen, sind in Wien ganz und gar unmöglich. So ist zunächst zwischen Direktor Schlenther und den Wienern sozusagen jener leere Raum entstanden, der noch heute klaffend existiert. Man sieht und hört nicht hinüber. Die Führung des Theaters mag gefallen oder nicht; für das Publikum ist dieser Führer keine Persönlichkeit, sondern ein Norddeutscher. Und die Literaten haben wohl das Gefühl: Wenn Burckhard als guter Beamter angestellt wurde und als Revolutionär gehen mußte, so ist Schlenther als Revolutionär gekommen, um als guter Beamter zu bleiben. Aber in Kunstdingen sind den Österreichern die Beamten gar nicht lieb. Dieses frostige Schweigen, diese mißtrauische Zurückhaltung muß auch auf den Menschen, dem sie galt, nicht wohltuend gewirkt haben. Man mag, so sehr man will, ein kluger Mann, ein bescheidener

Mann, ein in sich gefesteter Mann, ein unerschütterlicher Mann sein; man wird doch, wenn man die Hände zur Arbeit vor die Öffentlichkeit ausstreckt, von der Kälte solcher öffentlichen Interesselosigkeit ein wenig angeschauert werden und erstarren. Ein paar erste Versuche schlugen fehl; da kamen auch die Verschiedenheiten des Geschmacks in Frage. Und so hat, glaube ich, Paul Schlenther langsam das Vertrauen zu den Wienern verloren, weil er ihr Vertrauen zu seiner Beharrlichkeit nicht gewinnen konnte. Das gilt vom Publikum. Literatur und Kritik aber, künstlerisch unbefriedigt und persönlich aus mancher kleinlichen und mancher ernstern Ursache gereizt, traten feindselig aus ihrer Reserve hervor. Flugs schloß sich ihnen alles an, was seinem ekeln Geifer einen weithin sichtbaren Platz zu finden hoffte; was seinen kleinen Ehrgeiz mit der Verunzierung und Verdächtigung andrer ernährt; was toben und spucken und fuchteln muß, damit man nur merke, daß es auf der Welt sei. Ein unbegreiflicher Lärm entstand. Die Gehässigen reizten einander zu unbegreiflicher Wut hinauf, auch die ehrlich Erzürnten verloren jedes Maß, nicht nur der Tadel seiner Leistung, sondern auch das Lob irgend eines andern wurde giftig gegen Schlenther abgeschossen, jede Schranke der Sachlichkeit war eingerissen, gegen seine Person, gegen seinen Verkehr, gegen seine literarische Vergangenheit, ja gegen seine Art zu essen und zu trinken tobte die besinnungslose Wut der Schreibenden. Es war, als gälte es nicht mehr, das Burgtheater auf einen rechten Weg zu bringen, sondern Wien von einem Ungeheuer zu befreien. Damals mußte wohl jeder, dem die allgemeine Raserei das Urteil nicht verwirrt hatte, im tiefsten Innern fühlen: Dieser Mann kann Wien nicht lieben lernen, kann nicht mit vollem Herzen für uns und unser Gefallen schaffen; man macht es ihm unmöglich. Ein andrer hätte vielleicht durch eine überraschende Tat ein Umschlagen der Stimmung erzwungen, hätte durch ein unerhörtes künstlerisches Unternehmen stärkste sachliche Gegnerschaft entzündet, um fanatische persönliche Anhänger zu gewinnen; denn das ist in Wien immer so. Aber während Wien irgend eine zwingende Äußerung seines Temperaments von ihm erwartete, wollte Schlenther beharrlich bleiben, langsam und sicher aus der vulkanisch zerstörten Gegenwart in eine geordnetere Zukunft streben. Dieses Mißverständnis oder dieses Mißverhältnis im Gefühl ist, fürchte ich, heute noch immer nicht beseitigt.

Freilich, bedeutend ruhiger ist der Kampf seither geworden. Die Schande des pöbelhaft persönlichen Anflegelns, worin sich das niedrige Raubzeug der Kritik gefiel und noch immer gefällt, muß wohl den würdigern unter seinen Gegnern diese letzten zwei, drei Jahre her schon in die Seele gebrannt haben. Ihr Tadel, der so lange nur erbitterte Herabsetzung gewesen ist, wird nun mehr und mehr einschränkendes Urteil, sachlicher Einwand, ruhiges Verneinen aus ruhigem

Zuschauen. Und hie und da hört man verwundert schon ein stilles Lob, eine Anerkennung der eifrigen und beharrlichen Arbeit. Sie haben sich abgefunden, scheint es. Zum mindesten ist nie und nirgends mehr die Rede davon, daß dieser höchst gefährliche Mann um des künstlerischen und seelischen Heils der ganzen Stadt willen sofort von seinem Platz entfernt werden müßte. Das ist bei den Wienern immer so: Wenn ihnen was nicht recht ist, schreien sie; wenn es nicht gleich geändert wird, schreien sie noch viel mehr; wenn es dann aber noch immer nicht geändert wird, lassen sie es sein und gewöhnen sich. So wird bei uns der Beharrliche nur selten populär, aber er behält meistens recht. Schlenther hat sich vor der reizbaren Gegnerschaft des schreibenden und vor der unerschütterlichen Gleichgiltigkeit des zuschauenden Wien in den engen Kreis seiner Getreuesten und unter den Schutz seiner höfischen Behörde zurückgezogen. Von hier aus sucht er nun, ungestört und unbekümmert, sein Institut in seiner bedächtigen Art und nach seinen langsamen Plänen, ohne Überstürzung der Dinge und vor allem ohne Gefährdung seiner Person, so gut es gelingen will, emporzubringen. Und das Publikum kommt herbei, die Kassen füllen sich, die Hofbeamten lächeln; sie sind entzückt, daß die Presse sich wieder einmal vergebens gegen sie und ihren Mann bemüht hat.

Aus dem Burgtheater, das Jahrzehnte lang die erste deutsche Bühne war, ist nun das erste deutsche Hoftheater geworden. Das ist ein schmerzlich verminderter Titel; aber es bleibt zu untersuchen, ob an dieser Verminderung, wie behauptet wird, Paul Schlenther die meiste Schuld trägt. Um einzusehen, wie unhaltbar das ist, muß man sich nur einen Moment lang mit den Theatern befassen, die jetzt von radikalen Parteigängern der Moderne als erste vor dem Burgtheater genannt werden. Das sind, was Macht und Einheit der gesamten Darstellung anlangt, Brahms Schauspiel, und was die Kühnheit der literarischen Neuerung und die Kunst der Inszenierung betrifft, die Bühne Reinhardts. Sonst wird wohl kaum ein Theater auf deutschem Boden mit dem unsern auch nur entfernt in Vergleich zu bringen sein. Jene beiden aber sind Schöpfungen unsrer Zeit. Sie sind auf einem jungfräulich traditionslosen, ausgeruhten, keimereichen Boden aufgewachsen, in dem ein klarer und bewußter Wille, von der Athmosphäre der literarischen Gegenwart begünstigt, bauen konnte, was ihm für seine Zeit gedeihlich und erreichbar schien. Der Wille war da, und so wurde und wuchs es in jenem Boden. Der unsrige aber sah anders aus. Da lagen die großen Trümmer des geborstenen Tempels der Vergangenheit und trotzten dem auflockernden Pflug. Was an Jungem und Neuem dazwischen heraufwachsen wollte, war vielfach von der leichtumwölkten Sonne höfischer Gunst abhängig. Und diese blickte nicht gerade strahlend und herzlich warm auf das, was die letzte Zeit künstlerisch und dichterisch emporgebracht hatte. Der Unterschied zwischen Hoftheater und nationaler Bühne, der bis vor einem Vierteljahrhundert

etwa noch kaum beredet worden war, wurde jetzt plötzlich scharf und einschneidend. Andre Menschen, andre Sitten, eine andre Luft kam in das Drama der jungen Geschlechter, und die Frage war, ob der höfische Geschmack, dessen Wort ja nicht überhört werden durfte, damit einverstanden sein oder sich dagegen auflehnen würde. Burckhard war der erste, der diese Frage mit aller Entschiedenheit angeschnitten hat; und da ihm die Antwort nicht paßte, ging er. Schlenther, gewitzigt, hat nie so dringend gefragt, daß eine unzweifelhafte, also gewiß wieder ablehnende Antwort nötig gewesen wäre. Er läßt es beim Hoftheater bewenden und tut vorsichtig, aber unbeirrt, vom Zeitgemäßen hinzu, was die lockerer und locker werdende Tradition aufnehmen will. Wo die gewaltigen Alten im Ensemble Platz machen, läßt er, ein kluger Erzieher, die Jüngeren und Jungen vorrücken; und es sind ganz prächtige Naturen und eigene Temperamente unter ihnen. Er hat keinen neuen Stil geschaffen, wie Brahm; aber er hat auch keine neue Literatur zur ausschließlichen und ungehemmten Entwicklung seiner Schauspielkräfte bekommen. Er hat kein neues Prinzip gefunden, wie Reinhardt; aber er hat auch nicht junge, traditionslose Künstler als williges Material für kühnste Versuche vorgefunden. Mit einem Ensemble, das sich mit den neuen Formen der Kunst eben noch auseinandersetzte, mit einem Repertoire, das sich allmählich aufzehrte, weil es seit langem schon zu wenig frische Zufuhr erhalten hatte, sah er sich zwischen den Hochmut, der auf die verwitternde alte Größe pochte, und die ungestümen Forderungen der Neuerer gestellt. Die alte Größe wieder zu errichten, wäre wohl kein Gott mächtig genug gewesen. Die Forderungen der Neuerer zu befriedigen war kein Mensch imstande, der Hoftheaterdirektor sein und bleiben wollte. Es ist möglich, daß irgend ein genialer Künstlergeist da noch einen Ausweg zur allgemeinen Genugtuung gefunden hätte. Vielleicht wäre, im bewußten Gegensatz zu den stolz führenden Berlinern, ein neuer wiener Stil zu schaffen gewesen, der sich aus den noch unverbrauchten Lebenskräften der Alten, aus dem besondern Temperament der Jungen und aus dem ganzen Schwung und Ton der heutigen wiener Literatur zu einer neuen, starken, schönen Einheit hätte bilden lassen. Vielleicht! Aber dazu hätte einer gehört, der genial und ein Österreicher ist und doch Hoftheaterdirektor sein kann. Ich weiß keinen.

Ein solcher hätte wohl gar auch das Mittel gefunden, sich den Vorwurf zu ersparen, der zu den schwersten gegen Paul Schlenther gehört: die Zerbröckelung des klassischen Repertoires. Es ist wahr: „Macbeth", „Othello", „Julius Cäsar" sind aus unserm Repertoire verschwunden, und da nun Baumeister in die Achtzig kommt, werden wir wohl, bis Reimers in seine volle Breite hineinwächst, auch den „Götz" so bald nicht mehr sehen. Aber ebenso wahr ist auch: der heroische Mann, der starke, gerade, flammende Held ist von der ganzen deutschen Bühne verschwunden.

Der letzte lebt noch, Adalbert Matkowsky in Berlin. Sonst habe ich von keinem gehört, der für so große Verhältnisse, wie die unsrer Tradition und unsrer gegenwärtigen Kunst, möglich wäre. Nicht anders ist es mit der tragischen Majestät und Gewalt der Frauen. Wir haben die vornehmste, edelste aller deutschen Tragödinnen, Frau Bleibtreu; aber die sinnliche Flamme fehlt ihr. Vielleicht, daß ein Genie der diplomatischen und erzieherischen Künste da dennoch hätte vollwichtigen Ersatz schaffen können. So zieht sich jeder größere Einwand, den man gegen Paul Schlenther erheben kann, bei billiger Erwägung der zwangvollen Verhältnisse immer in das eine Wort zusammen: daß er während der acht Jahre und etlichen Monate seiner Direktion nicht irgend etwas geleistet hat, was schlechthin genial zu nennen wäre. Jeder Einwurf bis etwa auf den einen, daß er als Leiter der ersten wiener Bühne immer so herzlich wenig, so absichtlich wenig von der wiener dramatischen Literatur hat wissen wollen. Das hätte, wie immer er diese Produktion auch einschätzen möge, schon uns, dem wiener literarischen Publikum zuliebe, nicht sein dürfen. Denn wir haben zweifellos ein Recht auf die Förderung und liebevolle Pflege der Dichter, die hier, bei uns zuhause, die größten sind. Wir wollen uns mit den Erfolgen dieser Werke vom Ausland nicht gern beschämen lassen, und fallen sie durch, so sollen sie lieber gleich auf unsern Theatern, vor unsern unbeeinflußten Augen durchfallen. Aber da waren eben persönliche Mißstimmungen hinderlich, die Schlenther kaum allein verschuldet hat. Auch wendet sich das jetzt zum bessern, seit dem Erfolge von Schnitzlers „Zwischenspiel". Und überdies, wenn die Wiener bedauerlicherweise so lange ferne gehalten und verscheucht worden sind, so hat doch ein andrer neuer Österreicher vom Burgtheater aus der Welt seine erste große Tat gezeigt: Karl Schönherr, den ich für einen unsrer stärksten Dramatiker halte.

Es mengen sich eben, hier wie an jedem schwierigen Amt, das ein vorsichtig Beharrlicher verwaltet, Fehler und Tugenden, die Not der Umstände und die Tat des Einzelnen, der Wille der vorwärtsdrängenden Zeit und die Zähigkeit des einmal Gegebenen ziemlich ungleich und unentwirrbar durcheinander. Aus den zahllosen, vielfach ineinander verkniffenen Schwierigkeiten, durch die unser Burgtheater hindurch muß, bis es wieder zu einheitlicher, mustergültiger Größe kommt, könnte es vielleicht irgend ein Genie mit ein paar jähen, verwegenen Griffen reißen. Ein verwegenes, aber unbedachtes Temperament würde es gewiß nach kurzen haltlosen Erfolgen voll Lärm und Widerspruch in noch größere, noch schwerer heilbare Verwirrung stürzen. Und so ist, zwischen jenem Genie, das wir nicht haben, und diesem Temperament, das sich interessant, aber unnütz verbrauchen müßte, in dieser Zeit der unruhig peinvollen, noch lange nicht beendeten Entwickelung unser vir constantissimus uns zweifellos sehr gesund. Willi Handl

# Hamlet

Wenn unser Hoftheater „Hamlet" gibt, so ist von vornherein nicht zu erwarten, daß der diensttuende Spielleiter eine neue Vision der Tragödie gehabt hat. An sich müßte es ja möglich sein, den „Hamlet" wieder einmal wie am ersten Tage zu erfassen; ihn mit Augen zu betrachten, die sich nicht an unzähligen schlechten Aufführungen trübe gesehen haben; ihm einen Geist, eine Seele und einen Körper zu schenken, die den Menschen unsrer Zeit bereicherten, ohne Shakespeare zu verfälschen und zu verkleinern. Das ist nicht allein möglich, es ist auch nirgends leichter als gerade beim „Hamlet". Jedes Kind weiß, warum. Ewige Gültigkeit und unerschöpfliche Vieldeutigkeit dieses Gedichts: das sagt alles. Ein Regisseur von Scharfsinn, Gefühl und Phantasie wird schwelgen und uns schwelgen lassen in einem „Hamlet", der nur ihm gehört. Von unserm Hoftheater war also nicht viel zu hoffen. Die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst geht seit Jahrzehnten an ganz andern Stätten vor sich. Hier sind wir nachgerade zufrieden, wenn, weitab von aller eigenwilligen Selbständigkeit eines Nachschöpfers, ein klassisches Werk uns wenigstens seinen Wortlaut verrät. Wenigstens; noch weniger schien undenkbar. Aber das Unbeschreibliche, hier ist es geschehen. Herr Grube hat „nur" den Geist getötet. Für Herrn Barnay ist auch der Buchstabe vogelfrei.

Von den Bildern spricht man besser nicht. Wer bei Makartbouquets und Butzenscheiben aufgewachsen ist, muß wol dem alten König Hamlet, von dem einzig der Sohn seine ästhetischen Anlagen haben kann, so gräßlich prunkende Wohnräume zumuten. Von der Komparserie sei eben so wenig Aufhebens gemacht. Wer ohne den Geschmack und die Zwingkraft des Herzogs von Meiningen nach seinen Wirkungen trachtet, muß schließlich zu so leblosen und zugleich aufdringlichen Gruppen gelangen, wie sie im Audienzsaal und in der Schauspielszene die Bühne überschwemmen. Das war hier nie anders. Man hat auch nie bemerkt, wie verfehlt es ist, Hamlets atemlose und atembenehmende Auseinandersetzung mit seines Vaters Geist durch den Vorhang mittendurch zu schneiden. Der Geist winkt Hamlet, ihm auf einen abgelegenen Teil der Terrasse zu folgen. Bei der Geräumigkeit der Schauspielhausbühne wäre es ein Leichtes, bei offenem Vorhang

die zweite Hälfte der Szene in die äußerste Tiefe der rechten Seite als auf den abgelegenen Teil der Terrasse hinüberzuspielen, nachdem die erste Hälfte im Vordergrunde der linken Seite als auf der Terrasse selber vor sich gegangen ist. Fällt hier der Vorhang einmal zu viel, so fällt er im vierten Akt einmal zu wenig. Ist jenes Konvention, die störend, aber nicht gerade schädlich wirkt, so ist dieses eine Neuerung des Herrn Barnay, die an Sinnlosigkeit und Kunstverlassenheit ihresgleichen sucht. Mit den Worten: „Kommt nach England!" geht Hamlet ab. Stoßgebet des Königs, der von England Hamlets schnellen Tod erfleht. Vorhang. Andres Bild. Auf dem Weg nach England stößt Hamlet auf den Hauptmann des Fortinbras, dessen Worte ihm unwillkürlich die eigene Tatenlosigkeit vor Augen führen. „Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt. . . . Beispiele, die zu greifen, mahnen mich: So dieses Heer von solcher Zahl und Stärke, von einem zarten Prinzen angeführt. . . . Ich seh indeß beschämt den nahen Tod von zwanzigtausend Mann. . . . O, von Stund an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet." Vorhang. Andres Bild. Ophelia, Laertes, Briefe von Hamlet, die kundtun, daß er wieder in Dänemark ist. . . . Was wird aus alledem im Schauspielhaus? Das Stoßgebet des Königs ist Hamlets Ausruf: „Kommt, nach England!" vorangestellt. Nach diesem Ausruf geht Hamlet aber keineswegs ab, sondern bittet Rosenkranz und Güldenstern, ihn allein zu lassen, damit er, ohne jeden innern und äußern Anlaß, jenen Monolog auffagen kann, den ihm bei Shakespeare der Anblick des fremden Heeres eingibt. Dann erst schifft er sich nach England ein. Kein Vorhang. Kein andres Bild. Ophelia, Laertes, Briefe von Hamlet, die kundtun, daß er wieder in Dänemark ist. . . . Man glaubt vor einer italienischen Wandertruppe zu sitzen. Bühnenminuten zählen doppelt und dreifach, ich weiß, und wenn jemand in einer halben Stunde erscheinen soll, so darf er, ohne Verfrühung, schon nach fünf Minuten kommen. Aber wenn zwischen Abgang und Rückkehr Tage liegen sollen, so muß dieser Zeitraum durch das Fallen des Vorhangs hergestellt werden. Selbst das verschmähte man rätselhafterweise, trotzdem es keine halbe Minute kostet, den Vorhang nieder- und hochgehen zu lassen, wenn man dazwischen die Szene nicht verwandelt. Da man sie aber nicht verwandelte, so mußte man jenen Monolog um alle Beziehungen zu Fortinbras

verstümmeln, mußte Übergänge hineindichten und zum Schluß in Hamlet neuen Blutdurst höchst unmotiviert erwecken. Nein, so geht es nicht. Will Herr Barnay die Verwandlung durchaus sparen, dann soll er es zum mindesten machen wie die Comédie: während der Kirchhofsszene das Heer im Grunde einer Schlucht vorüberziehen und den Hauptmann auf Hamlets Wunsch heraustreten und Rede stehen lassen. Daß in der Schauspielszene alle Derbheiten, die für Hamlets Zustand und sein Verhältnis zu Ophelia charakteristisch sind, einem prüden Hofdamengeschmack geopfert werden, ist schon schlimm. Daß aber der ganze Fortinbras, der für das Verständnis der Hamletgestalt, für die politische Färbung des Dramas und für die Stimmung des Schlusses schlechterdings nicht entbehrt werden kann, einfach weggefallen ist, beweist zum Überfluß wieder einmal, wie weit die dramaturgische Einsicht des Herrn Barnay reicht. Bis an den „Hüttenbesitzer" weit.

Mit dem schauspielerischen Material ist der Herr Hofschauspieldirektor nicht allzu viel besser umgegangen als mit der Dichtung. Er hat Schauspieler zur Verfügung, die nur in andre Hände zu kommen brauchten, um Mustervorstellungen zu ermöglichen. Von ihm werden sie teils nicht an den richtigen Platz gestellt, teils nicht auf ihre volle Höhe geführt. Solange man die Butze hat, läßt man nicht Fräulein Lindner die Königin zu Grunde richten. Ihr Hauptcharakterisierungsmittel für die üppige, übersättigte Ehebrecherin war Geflenn, und was sie sprach, schien sie nur selten zu verstehen. Horatio und Laertes könnten mit eins Gesicht und Haltung bekommen, wenn die beiden Darsteller die Rollen tauschten, und den ersten Schauspieler spricht hoffentlich bald der genesene Maximilian Ludwig. Den falsch verwendeten Vieren stehen vier befähigte Schauspieler gegenüber, die ein Regietalent auch zu trefflichen Darstellern gerade dieser Rollen machen würde. Herr Kraußneck braucht als Geist nicht so kalt zu lassen; Herr Pohl sollte die mannigfaltigen Züge seines Königs Claudius noch fester vereinigen; Fräulein Wachner müßte die ursprüngliche Kraft, mit der sie „Laertes!" ruft, darauf verwenden, die ganze Ophelia von billigen Herkömmlichkeiten freizuhalten; Herr Müller kann viel komischer sein, als er im Totengräber zeigt, wenn er auch nie so komisch werden wird, wie Vollmer einst in dieser Rolle war. Vollmer! Man glaubt ihn ganz zu kennen und so zu lieben, wie

er es verdient, und steht immer wieder erstaunt und dankbar vor den Überraschungen seines Reichtums. Wer ihn nie hatte sterben sehen, mochte fürchten, er werde ins Jenseits gelächelt werden. Aber das Naturell des wahren Humoristen ist so der Tragik zugewandt, daß sich alle ernst erhielten. Der echte Schmerz freilich, den manchem dieser Tod erweckte, war artistischen Ursprungs: man fand es tieftraurig, bereits im dritten Akt einen Polonius verlieren zu müssen, der die heikle Figur um keinen Strich karikiert und sie mit unfehlbarer Sicherheit zugleich weisheitsvoll und närrisch und so liebenswert wie lächerlich hatte wirken lassen.

„Und nun mein Vetter Hamlet und mein Sohn". Es war aber garnicht Hamlet. Sonst kann man von Matkowsky den Eindruck haben, daß er eine Rolle nicht in allen Einzelheiten geistig durchgearbeitet, aber in ihrem Kern instinktiv ergriffen hat. Hier ist es einmal umgekehrt. Er spricht kein Wort unüberlegt und ist in keinem Augenblick Hamlet der Däne. Von seinem Oheim sagt Hamlet: „Meines Vaters Bruder, doch ihm so unähnlich wie ich dem Herkules". Für Matkowsky muß es heißen: Doch ihm so ähnlich wie ich dem Herkules. Damit ist das Schicksal der Gestalt besiegelt, die das kleinste hamletische Talent eher bewältigen wird als das größte herkulische Genie. Auch hier ist eine Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. Damit ist Matkowskys Verwandtschaft mit Hamlet zu Ende. Auch hier ringt ein Mensch, wie Jakob mit dem Engel, mit einer unbezwinglichen Erscheinung und unterliegt um so unerbittlicher, je mehr er von ihr packt. Sie segnet ihn doch nicht, ob es ihm auch gelingt, Züge von Melancholie und adliger Grazie, von geistiger Beweglichkeit und seelischer Sensitivität zu erhaschen. Sie müssen sich in seinen Händen verwandeln. Wenn ein Held, ein heroischer Held, schwermütig sein will, wird er sentimental; wenn er anmutig sein will, wird er weibisch; wenn er behende sein will, gleicht er einem tanzenden Bären, und wenn er alles Feinste fühlen will, so muß er notwendig heucheln. Herkules, der zufällig Schauspieler geworden ist, hat für den Hamlet nichts als „Geberden, die man spielen könnte".

Er spielt sie sehr verschieden. Wer Matkowsky immer einen Regisseur gewünscht hat, hat mit diesem Regisseur beileibe nicht Herrn Barnay gemeint, am wenigsten bei Rollen, die der Herr Hofschauspieldirektor selber einmal gespielt hat. Es gibt in Matkowskys Hamlet „Nuancen", die nicht von Herrn Barnay dem

Regisseur, sondern von dem Hamletspieler schaudervollen Angedenkens stammen. Hier können sie am Gesamtbild nichts ändern, aber in andern Fällen ist äußerste Vorsicht not. Innerhalb dieses Gesamtbildes mißrät vielleicht am empfindlichsten die erste Szene, in der das Geseufz beklemmten Odems zu einem förmlichen Gejaule und der ergiebige Strom des Auges zu einem Ozean von Tränen wird. Dieser Hamlet ist doch zu waschlappig, um zu fesseln. Er sieht auch nicht gut aus. Die zweite Szene, mit dem Geist, ist allein dadurch erfreulicher, daß man Hamlets Gesicht nicht erkennt. Ans Herz greift sie noch nicht. Der zweite Akt ist voll von den glücklichsten Einfällen und fast erleuchtenden Betonungen und verheißt mit dem ungemein abwechslungsreich gesprochenen Schlußmonolog eine weitere Reihe von wirksamen Szenen. Wenn es nur die Wirksamkeit wäre, die dem Hamlet frommt! Von den vier wichtigen Szenen des dritten Aktes wird die erste wieder verweichlicht. Matkowsky will sich in dem Streit der Kommentatoren auf die Seite derer stellen, die Hamlets Liebe zu Ophelia für echt und tief halten, und unterstreicht sein Gefühl. Er lehnt weinend den Kopf an ihre Schulter. Er küßt sie. Er bittet sie mit süßester Innigkeit, in ein Kloster zu gehen, und wird erst hart, als er Claudius und Polonius hinter dem Vorhang erblickt. Da ist es dann sehr geschickt, wie er abwechselnd für die Lauscher und für die Geliebte spricht, aber es läßt leider ebenso kalt wie die folgende Schauspielszene. Matkowsky ist seiner besten Kraft beraubt, wenn er nichts der Stimmung des Augenblicks überlassen darf, wenn er, weil die Rolle seine Natur vergewaltigt, alles sorgfältig vorbereiten muß. Wie er den Mantel neben Ophelia ausspreitet, wie er die Worte des Lucianus gleichsam souffliert und dabei dem König katzenartig näher und näher rückt, das ist zu absichtlich, um nicht zu verstimmen. Daß ihn dieser Ausbruch für ein paar Augenblicke befreit, geht uns nicht sehr nahe, weil Hamlet-Matkowskys Leid nicht auf unsrer Brust gelastet hat. Er gibt sich auch weiterhin die größte Mühe und bleibt doch immer, der er hier ist: Herkules am Spinnrad. Damit kann er nicht hantieren. Er braucht die Keule. Das wußten wir freilich längst, und er hätte es selber ebenso gut wissen können. Jetzt sieht ers hoffentlich ein und erreicht mit Lear, was er mit Hamlet erstrebt hat. Ein Hamlet, der den Claudius bereits im ersten Akt töten würde, ist keiner und wird nie einer werden.

# Der Faun

Ein Akt

Personen

Edgar
Helmine, seine Frau
Hans
Eva, seine Frau
Luzinde, ihre Nichte
Onkel Erdulin
Ein Brigant
Das Mädchen

Heute. Im Gebirge.

In einer Villa. Einrichtung aus alten bäuerlichen und modernen englischen Möbeln.

Links zwei Türen: die erste zum Zimmer Helminens, die zweite zum Zimmer Evas; an der Wand zwischen den beiden Türen ein Pianino, davor ein Stuhl; in der Wand neben dem Pianino ein elektrischer Knopf. Zur Mitte hin um einen kleinen runden Tisch vier sehr schwere, sehr breite, sehr tiefe englische Stühle aus grauem Leder; auf dem kleinen runden Tische Cigarren, Cigaretten, Aschenschalen, Hefte, Bücher. Rechts zwei Türen: die erste größere zum Zimmer Luzindens, die zweite kleine zur Küche; an der Wand zwischen den beiden Türen ein geblümtes Biedermeier-Sopha, davor ein alter viereckiger Tisch mit fünf bunten Bauernstühlen; auf dem Tisch Vasen und alte Krüge. Hinten in der Mitte eine große offene Tür zum Balkon, von welchem man nach links und nach rechts über je drei Stufen in den Garten gelangt. In der Ferne Wald, darüber Berge.

Morgen. Dämmerung, die sich allmählich erst lichtet.

Hans (banaler junger Mensch; was die Frauen einen „hübschen Kerl" nennen; lustig, frech, selbstbehaglich, etwas plump; in der Dreß eines Radlers, die Schuhe in der Hand; er öffnet behutsam die erste Türe links, drückt sich aus dem Zimmer, schließt sie sachte, schleicht zum Balkon, zieht die Schuhe an, sieht lächelnd noch einmal nach der ersten Türe links und dreht schmunzelnd die Spitzen seines dünnen Bärtchens auf. Dann nach rechts in den Garten ab. Pause. Es wird heller.)

Edgar (dreißig Jahre; groß, schlank, ernstes Gesicht, entschlossene kurze Bewegungen, Heftigkeit im ganzen Wesen; als Bergsteiger gekleidet, Lederhose, nackte Kniee, die genagelten Schuhe zusammengebunden über die Schulter gehängt; er öffnet rasch die zweite Türe links, tritt ungestüm aus dem Zimmer, stößt sie heftig zu, erschrickt, lauscht, ob ihn der Lärm nicht verraten hat, kommt dann vor, hockt sich auf die Lehne des einen der schweren Ledersessel und zieht die Schuhe an, ungeduldig an den Schnüren reißend. Dann blickt er auf, lehnt sich ein wenig zurück, rümpft angeekelt die Lippen, mit einem höhnischen Blick nach der

zweiten Türe links, reißt eine Tabatiere aus der Tasche, zündet eine Cigarette an und raucht gierig, den Rauch in heftigen kurzen Stößen ausblasend; er starrt vor sich hin, das Kinn vorgeschoben, mit einem Ausdruck von Verdruß und Ekel; im Garten beginnen die Vögel laut zu schreien; er fährt auf, horcht hinaus, erhebt sich und will, behutsam auftretend, eilig fort, aber vor dem Balkon hält er noch plötzlich, wendet sich ganz um, sieht langsam auf und blickt lange nach der ersten Türe links; dann zuckt er die Achsel, schüttelt sich, reißt an seinem Kragen und entschließt sich mit einem Ruck, über den Balkon durch den Garten zu enteilen; es ist schon ganz hell geworden, die Vögel lärmen, die Bäume biegen sich im leisen Wind, und es glänzt der Berg; lange Pause)

Eva (einundzwanzig Jahre; klein, blond, keck; im „Dirndlkostüm", ein buntes Tuch um; aus der ersten Türe links; steckt erst nur vorsichtig den Kopf herein, lauscht, kommt auf den Zehen, drückt sachte die Türe zu, lehnt sich an, atmet ein, erschauert in der Frische, zieht ihr Tuch fester, blinzelt listig, ballt die rechte Hand und schüttelt sie vergnügt, indem sie, den Kopf senkend, den Hals eindrückend, die großen weißen Zähne zugepreßt, wie eine Katze schnurrt; dann besinnt sie sich, blickt nach der zweiten Türe links, horcht, schleicht leise hin, horcht wieder, klopft kurz und ruft leise): Helmine! (Da sie nichts hört, wendet sie sich zögernd ab, geht langsam, immer noch einmal nach der zweiten Türe hin horchend zum Balkon, tritt hinaus, biegt sich, dehnt sich, streckt sich, das Köpfchen in die hinter ihm verschlungenen Hände zurückgelegt, atmet den Morgen ein, kehrt dann lässig wieder um, kommt langsam, immer den Kopf in die Hände zurückgelehnt, die Augen halb zu, die Nüstern blähend, ein Lächeln um die starken weißen Zähne, sich wiegend, wieder ein paar Schritte vor, steht eine Weile, lauscht auf den Lärm der Vögel und äfft ihnen pfeifend nach, einmal und, da der Vogel zu antworten scheint, noch einmal und ein drittes Mal; dann löst sie langsam die Hände, ballt sie, streckt die Arme aus, zieht sie ein, wiederholt dies schneller, beugt die Kniee, streckt sie und verweilt halb turnend halb tanzend, bis sie plötzlich wieder zur zweiten Türe links springt und nun stärker klopft und lauter ruft): Helmine! (Und da sich wieder nichts regt, ungeduldig): Helmine! Es ist Zeit. Wir müssen tauschen. (Und lachend, indem sie an der Türe zu trommeln beginnt): Und ich bin auch zu begierig. Helmine! Hel — (sie bricht ab, da sie das Geräusch der aus der ersten Türe rechts eintretenden Luzinde hört, wendet sich rasch um und tritt von der Türe weg; verwundert, kurz): O! Luz!?

Luzinde (fünfzehn Jahre; lang, schmal, blaß; seltsam scheu; sehr verwirrt, wenn man sie anspricht; blickt verlegen weg, wenn man sie ansieht; stockt oft mitten im Satze und wird plötzlich rot; in einem einfachen losen weißen Gewand, mit einem breiten Strohhut, ein kleines

Buch in der Hand; aus der ersten Türe rechts, erschrickt, da sie Eva erblickt; dann verwundert): Tante!?

Eva (mißtrauisch, ob Luzinde etwas bemerkt hat): So zeitlich?

Luzinde (indem sie den Kopf senkt; erschauernd, in tiefer Angst): Sie schreien so.

Eva: Wer?

Luzinde (mit einer ängstlich abwehrenden Geberde zum Garten nach den pfeifenden Vögeln hin; leise zitternd, geheimnisvoll): Hör doch nur! Hörst nicht?

Eva (lachend): A so . . . die! (Ahmt wieder den Pfiff der Drosseln nach)

Luzinde (erschrickt heftig bei dem Pfiff der Eva und streckt beschwörend die Hand aus; scharf): Nicht! — (Beherrscht sich; in einem sanftern Tone): Bitte nicht, Tante!

Eva (hört sogleich zu pfeifen auf und sieht Luzinde verwundert an): Dummes! Was hast denn? (kommt langsam auf Luzinde zu)

Luzinde (verlegen, furchtsam): Ich weiß nicht . . . Sei nicht bös. (Mit einem seltsam ängstlichen Ton hilfloser Verwunderung; leise): Ich weiß es nicht.

Eva (kommt auf sie zu, sieht sie lächelnd an, schlägt sie mit dem Finger leicht auf die Wange): Also was?

Luzinde (zuckt zusammen, weicht ihr aus, geht vor, legt die Hände auf die Lehne des einen der Ledersessel und sieht sinnend)

Eva (sieht ihr lächelnd nach, schüttelt den Kopf und ahmt dann wieder den Pfiff der Drosseln nach)

Luzinde (zuckt wieder zusammen, beherrscht sich aber sogleich, da sie merkt, daß es ein Scherz ist, wendet sich halb um und lächelt mühsam): Du hast ja recht, ich bin kindisch.

Eva: Was träumst Du Dir da wieder zusammen?

Luzinde (plötzlich sehr rasch): Nämlich wenn sie so schreien — (stockt)

Eva (fragend): Wenn sie so schreien?

Luzinde (traurig): Du lachst mich aus.

Eva (lustig, feierlich): Ich schwöre.

Luzinde (wieder mit einem Ruck sehr rasch): Wenn sie so schreien — (bricht ab)

Eva (fragend): Dann?

Luzinde: Ja das ist schwer zu sagen. Nämlich . . . mir wird dann . . . ich hab dann das Gefühl, als ob ich jetzt und jetzt plötzlich verstehen würde — (mit einem starken Ton, aber leise) alles verstehen, was die Vögel sagen, Wort für Wort. (Sie schüttelt sich vor Angst)

Eva (leicht spottend): Vielleicht.

Luzinde (schreit auf): Nein.

Eva (ein wenig erschreckt): Kind! — Was? — (kommt auf sie zu)

Luzinde (schwer): Denn das müßte . . . (atmet tief) das müßte furchtbar sein . . . denk ich mir. (Hält sich unwillkürlich die Ohren zu; leise) Nein.

Eva (hinter ihr, tippt sie leicht auf die Schulter): Du.

Luzinde (in einem leichten Ton): Ich weiß, es ist dumm. Aber ich kann mir nicht helfen, ich . . . fürchte mich so. Selbst vor den Blumen manchmal. Plötzlich muß ich denken: Nur ein Glück, daß sie nicht reden können! Das wäre schrecklich. (Schwer und seltsam, aber leise) Denn alle, Vögel, Blumen, alle . . . . . haben Furchtbares zu sagen . . . . . kommt mir vor. (Wieder in einem leichten Ton): Ich weiß, es ist dumm, aber ich brings nicht los. (Da sie den Blick Evas auf sich spürt, emporsehend) Was schaust Du so?

Eva (hat Luzinden lächelnd angesehen; jetzt schüttelt sie verneinend den Kopf; dann leichthin): Tröste Dich. Jede war einmal so. Aber dann —

Luzinde (gespannt): Dann?

Eva: Dann? (Lacht) Dann — rate.

Luzinde (sehr aufmerksam): Weiß nicht.

Eva: Dann, Dummes — heiratet man. (Lacht)

Luzinde (wird feuerrot, wendet sich hastig um und rennt auf den Balkon)

Eva (erstaunt und ärgerlich): Luz! Du bist doch wirklich — (sehr scharf) hörst Du, Luz!?

Luzinde (bleibt auf den zweiten Ruf stehen, wendet sich halb, ohne hinzusehen, und sagt mechanisch, wie ein gehorsames Kind): Ja Tante.

Eva (leichthin, nach einer kleinen Pause): Wo willst Du denn hin?

Luzinde: Blumen suchen.

Eva (nach einer kleinen Pause, mit leichtem Spott): Um einen Kranz zu winden?

Luzinde (leise): Ja, Tante.

Eva (leicht spöttisch, langsam): Für —?

Luzinde (hastig, flehentlich; mit einem Blick zur ersten Türe links): Ja, Tante.

Eva: Nimmst mich mit?

Luzinde: Gern, nur — (zögert mit einem Blick zur ersten Türe links)

Eva: Was denn?

Luzinde (verlegen, leise): Ich möchte nur erst . . . ist Helmine schon —?

Eva (vertritt Luzinden den Weg nach links; bestimmt): Nein. Laß. (Absichtlich laut zur zweiten Türe links hin sprechend): Helmine schläft noch. Es wurde gestern spät. Wir saßen noch lang.

Luzinde (mit einem Blick auf die erste Türe links; innig, leise): War sie sehr traurig?

Eva (erstaunt, da sie Luzinden nicht gleich versteht): Traurig? (Lacht plötzlich auf, da sie Luzinden zu verstehen beginnt) Weil — ?

Luzinde (heftig): Es ist doch entsetzlich.

Eva (lachend): Daß Edgar — ? (Unterbricht sich; lachend) Nun, kleine Luz, wer einmal Dein Mann wird, der —

Luzinde (rasch, rauh): Nie.

Eva (ihren dumpfen Ton nachahmend, ausspottend): Nie.

Luzinde (außer sich, bebend vor Erregung, ganz leise): Ich heirate nie.

Eva (lachend): Weil Edgar — ?

Luzinde: Es ist abscheulich von ihm.

Eva (kopfschüttelnd): Weil Edgar ein bissel in die Berge geht?

Luzinde: Und läßt sie allein! Und sie kränkt sich so!

Eva (belustigt): Wie Du Dir das denkst! Immer nur beisammen, Hand in Hand ... aber das Leben, Kind, ist kein Gedicht. Gott sei dank.

Luzinde: Es kränkt sie doch so.

Eva (kurz ablehnend): Ah.

Luzinde (leise, sehr eindringlich): Ich weiß es doch. Sie sagt nichts, aber ich spürs, ich spürs. Die ganze Zeit schon. (Ängstlich, fast weinend) Und sie tut mir so furchtbar leid! (Ausbrechend) Er verdient sie gar nicht.

Eva (zwischen Lachen und Staunen über ihre Heftigkeit; beschwichtigend): Luz, Luz! Was fällt Dir ein? Dummes!

Luzinde (will sich fassen; verwirrt, beschämt): Ist es denn ... ist es denn aber nicht wahr? (Regt sich wieder auf) Sie geht herum und härmt sich ab, ich spürs doch und — und kann ihr nicht helfen! Kann ihr nicht helfen! (Sie beginnt leise zu weinen)

Eva (nimmt sie, streichelt sie; gutmütig): Ach Gott, Armes, Kleines, Dummes, was träumst Du Dir da zusammen!

Luzinde (macht sich von Eva los; rasch): Sag ihr nichts, ich bitt Dich! Nicht wahr, Tante, Du versprichst mir — ?

Eva (beschwichtigend, leichthin): Nein, nein (ernster, fast ein bischen tantenhaft) Aber dafür, Mädel, hörst Du — ?

Luzinde (indem sie ihr Haar ordnet): Ja? Was, Tante?

Eva: Nicht so dumme Dinge denken, das bildest Du Dir doch bloß ein, Helmine denkt nicht daran.

Luzinde (starr vor sich hin, sehr ernst, versonnen): Meinst Du?

Eva: Gewiß.

Luzinde: Aber wenn Edgar doch —

Eva: Gern ein bischen kraxelt? Deswegen? (schlägt sie leicht auf die Wange) Und Du doch auch!

Luzinde (schmerzlich): Ich!

Eva (ihren dumpfen Ton nachahmend und ausspottend): Ich!

Luzinde (sehr traurig, ganz einfach): Ich habe doch niemanden auf der Welt.

Eva (sieht, durch ihren Ton betroffen, neugierig auf und schüttelt den Kopf; vor sich hin): Wenn man dich hört!

Luzinde (die ganz vergißt, daß ihr Eva zuhört, ganz verloren und versunken): Er aber hat . . . (leise, zärtlich) er hat Helmine. (Schließt die Augen, ihr Gesicht leuchtet auf; leise lächelnd, indem sie den Namen innig wiederholt) Helmine.

Eva (sieht ihr zu, wird ernst und schüttelt leise den Kopf)

Luzinde (genießt noch einen Moment den geliebten Namen, plötzlich erlischt das Lächeln, ihr Gesicht wird starr; dumpf, indem sie die Achsel zuckt): Und läßt sie allein.

Eva (in einem geflissentlich leichten Ton): Wie Meiner mich.

Luzinde (wie plötzlich erwachend; verständnislos fragend): Wie?

Eva: Oder nicht? Aber mich beklagst Du nicht!

Luzinde (ganz erstaunt): Warum denn?

Eva: Machts mein Herr Gemahl anders?

Luzinde (versteht jetzt erst; lacht wie über einen Scherz): Ach so.

Eva: Ja. Hans ist auch fort.

Luzinde (leichthin): In die Stadt.

Eva: In die Stadt oder auf einen Berg, darauf kommts nicht an.

Luzinde (rasch): Aber, Du und — (wieder mit jenem zärtlichem Ton): Helmine!

Eva (spottend, doch ein wenig gereizt): Danke. (Ahmt ihren Ton nach) Ich und Helmine. (Ein wenig gereizt) Natürlich.

Luzinde (verwirrt): Verzeih, ich meine nur, ich — (stockt und sieht sie hilflos an)

Eva (sieht sie scharf an; dann, seltsam lächelnd, leicht mit dem Zeigefinger drohend): Du, Du!

Luzine (wird plötzlich blutrot, zuckt zusammen und schreit auf): Nein! (Erschrickt selbst über ihren Ton und wendet sich heftig ab, zum Balkon hin; dann, leise, rasch, um nur etwas zu sagen): Nämlich, Tante, schau, Du —

Eva (das Gespräch ablehnend, beschwichtigend, indem sie nachdenklich nach rechts geht): Es war doch nur ein Scherz. Ich weiß ja.

Luzinde (auf dem Balkon, den Kopf gesenkt, ohne nach ihr aufzusehen; mechanisch): Nicht wahr? (Pause)

Eva (rechts; steht nachdenklich; Pause; sieht dann auf und sagt leichthin): Also wohin?

Luzinde (rasch, erleichtert): An den Bach. Wenns Dir recht ist.

Eva (indem sie nach den Balkon geht): Da wird Erdulin auch sein.

Luzinde (indem ihr Gesich plötzlich hart wird; scharf; schroff): Nein.

Eva (leichthin): Nicht?

Luzinde (hart): Onkel geht immer gleich zur steilen Wiese hinauf.

Eva (lächelnd): Deswegen brauchst Du ja nicht gleich so bös zu sein.

Luzinde (zuckt nur heftig die Achsel)

Eva: Was war denn wieder?

Luzinde (kurz): Nichts. Aber er lacht mich aus.

Eva: Warum?

Luzinde (kurz, störrisch): So wie ich bin.

Eva (da sie nicht recht versteht, fragend): So wie Du bist?

Luzinde: Ja. Das lacht er aus. Er sagt nichts, aber ich weiß es.

Eva (mit einem Blick auf die zweite Tür links): Die Männer kommen vor sieben nicht zurück, wir haben Zeit, also — (indem sie den Arm um Luzinde legen will, bemerkt sie das kleine Buch und nimmt es ihr aus der Hand): Was hast denn da für ein Buch? (Schlägt es auf)

Luzinde (reißt das Buch zurück; verwirrt): Nicht, Tante! (Enteilt in den Garten; nach links ab)

Eva (hat den Titel noch erhascht; lächelnd): Werthers Leiden (Lustig seufzend) Ach ja. (Folgt ihr in den Garten; nach links ab; es ist nun völlig hell geworden, die Nebel sind gesunken, der Wind und die Vögel verstummen).

Helmine (siebzehn Jahre; groß, sehr schlank; ein ernstes, schwermütiges Gesicht; die bläulich schwarzen Haare in der Mitte gescheitelt und über die Schläfen gelegt; ein mattgelbes, frei fallendes Gewand, mehr wie eine Kutte; mit weiten Ärmeln, den Hals bloß; nach einer Pause, aus der zweiten Türe links; bleich, übernächtig, verstört; sie kommt rasch vor, taumelt, muß sich an einem der englischen Sessel halten, richtet sich starr auf, das Gesicht voll Ekel, entschließt sich, zur ersten Tür links zu gehen, öffnet sie, will in das Zimmer, kann es vor Ekel nicht, tritt an das Pianino, drückt dort auf den elektrischen Knopf, um zu klingeln, und geht langsam wieder an den englischen Sessel rechts vom kleinen Tische) (Fortsetzung folgt)

Hermann Bahr

# Zur Psychologie der Schauspielkunst

III

## Der Stoff der Schauspielkunst

Der eigene Körper ist das Material des Schauspielers, hierin liegt sein ganzes Geheimnis, seine Tragik und — seine Größe. Diesen Gedanken muß der ganze Künstler konsequent zu Ende zu denken wagen.

Eine Schauspielerin, die sich in ihrer Rolle nicht küssen lassen will, ein Schauspieler, der sich in seiner Rolle nicht ohrfeigen lassen will, haben den tragischen Kern ihrer Kunst einfach nicht erfaßt, erscheinen mir wie philiströse Dilettanten, wie ein Fräulein, das sich für eine Urgroßmutter nicht altschminken mag, oder wie der gute Jüngling, der sich sträubt einen so gemeinen Menschen wie Franz Moor zu spielen.

*

Das künstlerische „Schaffen" (im engern Sinne) beginnt für den Schauspieler also erst in dem Augenblick, wo er den von der Dichtungsgestalt empfangenen Eindruck durch seinen Körper (Sprache und Geberde) zu formen sucht — so wie der Poet erst schafft, wenn er seine allgemeine Gedanken-Empfindung in Worte zu zwingen beginnt.

Die Intuition, das innerliche Erfassen der Gestalt, darf beim Schauspieler so wenig wie beim Dichter (bei dem sie ja durch Jahre davon geschieden sein kann) mit dem technischen Schaffensakt identifiziert werden, obwohl sie die Atmosphäre, in der dieses Schaffen allein möglich ist, erzeugt und erhält. Man darf diesen rein subjektiven innern Akt mit dem eigentlichen Schaffensakt, bei dem der innere Vorgang sich an einem äußern Material objektiviert und dabei erst detailliertes Leben gewinnt für die Schauspielkunst nicht deshalb gleich setzen, weil hier das Material der eigene Körper ist, also Material und Subjekt enger verflochten sind als sonst. Dieser Irrtum ist, wie mir scheint, Max Martersteig einige Male in seiner Schrift „Der Schauspieler" zugestoßen. Hieran liegt es zum Teil, daß Martersteig mehr das künstlerische Problem überhaupt, als das eigentlich schauspielerische behandelt: denn die Intuition ist das allen Künsten eigene Moment und ihre Differenzierung beginnt erst mit der Verschiedenheit des Materials, in dem sich das Innenlebnis objektiviert. Das schauspielerische Schaffen ist aber auch ein Objektivierungsprozeß der schaffenden Persönlichkeit. —

„Objektivierung" bedeutet mir freilich durchaus nicht Entselbstung, vielmehr wenn ich das Wort wagen darf — erhöhte Selbstung des Schaffenden, die dadurch erreicht wird, daß das Subjekt sich selbst als Objekt setzt, dadurch sich selber klarer und voller oder wohl gar ganz neu erfassen lernt. Jede künstlerische Produktion ist Selbsterhaltung, Selbsterschaffung in der Form der Selbstentäußerung.

*

Wenn man trotzdem vielfach die Schauspielerei als eine rein dienende, von selbstschöpferischer Vollendung ausgeschlossene Kunstübung betrachtet hat und betrachtet, so ist der wesentliche Grund hierfür wohl in dem naiven Eindruck zu suchen, der uns zu belehren scheint: die Kunst des Schauspielers tritt auf willkürlichen Wink von außen, auf Worte eines Fremden, auf die „Rolle" hin in Aktion — wie könnte sie da Ausdruck eines persönlichen Erlebens sein? könnte sie Selbstvollendung und Befreiung sein, ganz wie das Werk des Dichters, den nur eigenstes Erleben zur Produktion führt? Der Fehler dieser scheinbar so einfachen Anschauung beruht wiederum im Verkennen der Zweistufigkeit des Produktionsprozesses: wie, ästhetisch erfaßt, die innere Erfahrung von der sinnlichen Formung geschieden werden muß — so muß man bei biographischer Betrachtung einer Kunstschöpfung das ursächliche Erlebnis, das meist nur das Thema setzt, von dem veranlassenden, das die Form bietet, prinzipiell scheiden. Und nur die Freiheit im ursächlichen Erleben ist unbedingte Voraussetzung eines selbständig wertvollen, persönlichkeitshaltigen Schaffens.

*

Die Lektüre des Dichters ist für den Schauspieler nur dasselbe, was auch für den Dichter das veranlassende Erlebnis ist. Dies veranlassende Erlebnis, das die Schöpfung auslöst, ist bei beiden klar zu scheiden vom ursächlichen Erlebnis, das die Inhalte, die Motive der Schöpfung liefert. Für Goethe z. B. wurde die Nachricht von Jerusalems Selbstmord Veranlassung, seine einst selbst erlebten Todesstimmungen im Ende des „Werther" zu formen. Die Memoiren des Beaumarchais wurden vielleicht Anlaß, ursächliche erotische Eigenerlebnisse halb unbewußt im „Clavigo" zu formen.

Die Art, wie das veranlassende Erlebnis wirkt, hat Martersteig in der vorerwähnten Schrift als Hypnose bezeichnet und dadurch einen fruchtbaren Gesichtspunkt gewonnen. Daß er aber seine Aufmerksamkeit fast ausschließlich dem veranlassenden Erlebnis zugewandt hat, ist der zweite Grund, aus dem er mehr zu einer Behandlung allgemeiner Kunstprobleme am besondern Falle des Schauspielers als zu einer Darlegung der besondern Probleme des Schauspielers innerhalb der allgemeinen Kunst gekommen ist. Denn ein Teil dieser Besonderheiten wurzelt in dem eigenen Verhältnis, in dem beim Schauspieler das veranlassende Erlebnis (der suggestive Anreiz, wie Martersteig sagt) zum ursächlichen Erlebnis steht — dem aufgespeicherten Erfahrungsschatz, wie Martersteig entschieden zu allgemein und zu nebenher das persönliche Erlebnis, das doch nicht nur Material sondern auch Motiv des Schaffens ist, benennt.

*

Das veranlassende Erlebnis bietet schon beim Dichter mit dem entscheidenden Anreiz gewöhnlich auch die Form, in der sich die Gestaltung schließ-

lich vollzieht. Beim Schauspieler ist das stets der Fall. Ebenso sind bei ihm veranlassendes und ursächliches Erleben notwendig stets getrennt, während beim Dichter das ursächliche Erleben unmittelbar zum veranlassenden werden kann! (Der Wertherbriefe erster Teil.) Beim Lyriker mag dies Zusammenfallen beider Akte die Regel sein — aber dafür verbürgt uns jeder bildende Künstler, dem vielfach erst nach Jahr und Tag irgend eine Linien- oder Farbenerfahrung den Ausdruck längst in ihm wühlender Welterfahrung gestattet, wie völlig zweierlei das biographisch ursächliche und das artistisch veranlassende Erlebnis sein kann, wie wenig der Schauspieler dadurch ein bloßer Reproduzent wird, daß er sein Liebesleid oder seinen Weltschmerz nicht in der Stunde des Erlebens, sondern erst anläßlich der Rolle „Romeo" oder „Hamlet" gestaltet! —

*

Das veranlassende Erleben des Schauspielers ist stets eine andre, die dichterische Kunst. In dieser Hinsicht ist die Schauspielkunst also offenbar heute ein raffiniertes Kulturprodukt: sie nimmt das Leben erst aus der zweiten Hand! — Als Ausdruck ursächlichen Erlebens aber ist sie viel älter und einfacher als die Dichtkunst, eine Urkunst.

Aus diesem Widerspruch erklärt sich nun das Rätselhafte, daß wir auf der Schaubühne einen Grad menschlicher Selbstpreisgabe ertragen, der an jeder andern Stelle des Lebens unüberwindlich peinlich wäre.

Als Nachkunst, als Kunst einer Kunst, bedeutet ja die Schauspielkunst zunächst gar keine Prostitution des Ich für den schaffenden Künstler. Er ist nur der Bediente oder bestenfalls der Kommentator des fremden Künstlers, des Dichters: es ist nicht sein Ich, das er auslegt. Und bei den vielen Schauspielern, die in Wahrheit nur Bühnenhandwerker sind bleibt es auch wirklich dabei.

Mit dieser Halbwahrheit (denn die wird es, sobald es sich um ganze Künstler handelt, die durch den Dichter hindurch eigenstes Leben gestalten) — mit dieser Halbwahrheit täuscht nun die Natur die Empfindungen von Künstler und Publikum soweit, als es nötig ist, um die seelische Selbstpreisgabe erträglich zu machen, die wahre Bühnenkünstler in jeder Rolle vollziehen.

*

Die meistens völlige Verschiedenartigkeit des ursächlichen Erlebnisses (dessen bloße Auslösung die Rolle darstellt) bewirkt nun, daß ein und dieselbe Dichteraufgabe völlig abweichende Lösungen finden kann. Zwei bedeutende Hamletdarstellungen werden gerade um so verschiedener sein, je bedeutender sie sind, d. h. je reicheres, eigenartiges, ursächliches Erleben ihnen bei gleicher Veranlassung zugrunde liegt.

Dies ist der stärkste Beweis dafür, daß die Schauspielkunst nicht, wie man so oft gemeint, nur reproduzierende Kunst ist.

Julius Bab

# Hülsen und Gregor

Kleider machen Leute und Dekorationen Opern — diesen Satz unterstreicht Erfahrung leider als wahr. Aber was für Leute und Opern werden durch Kleider und Dekorationen gemacht! Es ist doch sternenklar: die prachtvollsten Gewänder verhelfen keiner gewöhnlich gewachsenen Frau zu einer königlichen Gestalt, und die königlich gewachsene Frau bedarf nicht der prachtvoll-künstlichen Kleider. Weder das Königliche Opernhaus noch die „Komische Oper" schmückten „Carmen" wie eine nobel gewachsene Frau: beiderorts griff man mit den Dekorationen, mit Chor, Ballet, Szenerie, Beleuchtung, fehl. Nicht etwa, daß diese dürftig ausfielen, ach, ganz im Gegenteil! Aber man vermißte die feine Künstlerhand, die das dekorative Gewand so sinnvoll und einfach geordnet hätte, daß die charakteristischen Formen des Körpers oder der Handlung erst recht vorteilhaft und plastisch unter der Hülle hervorgetreten wären. So sahen die Dekorationen aus wie ein in Hast übergeworfener buntgestickter Rock, der nun überall schief sitzt; das heißt, die zart andeutende Mitwirkung der Dekorationen an den seelischen Vorgängen fehlte durchaus: nichts hatte eben in dieser Hinsicht seinen richtigen Platz gefunden. Man sollte sich endlich darüber klar werden, daß ein musikalisches Drama bis ins Kleinste künstlerisch stilisiert werden, also aus dem „realistischen" Bereich herausgehoben werden muß, weil jede „künstlerische" Sphäre nur ihr eigene elastische Gesetze der Form und des Ausdrucks hat, die von denen der sogenannten Wirklichkeit grundverschieden sind. Demzufolge ist Carmen selbst nicht etwa blos als eine außergewöhnlich leichtsinnige, verkommene, herzlose Dirne oder einfach als ein liebe- und männerwütendes, grausam egoistisches Weib darzustellen. Sondern die Darstellerin muß in Carmen die bleibende „Idee" erfassen: Carmen, die typische Verkörperung der sexuellen Liebe, oder: Carmen, eine faszinierende, notwendig wirkende Naturgewalt! Durch Betonung dieser Idee wird die Gestalt Carmens in die tragische Kunst erhoben und ihrer Darstellung Weg und Ziel gewiesen — in Summa: heißeste Bejahung des blinden „Willens zum Leben", der nicht sieht und empfindet, was alles er vernichtet, wen er mit sich auf ewig hinabreißt in den verwünschten Abgrund des Sinnentaumels.

Die Carmen der Destinn reckte sich nicht auf bis zur Größe dieses Dämons und besaß nicht die blendende, jeden Eigenwillen brechende Macht der gefährlichsten aller Sirenen. Destinn-Carmen war ein naiv-sinnliches, eigensinniges, verstocktes kleines Mädchen, mit dem sich auf gütlichem Wege schwer reden läßt. Dazu paßte freilich ihre Stimme, die wohl in der Höhe zuweilen von sinnbetörender Klangschönheit ist, sonst aber in jeder Lage der letzten Kraft, Fülle und Wucht entbehrt. Die übrigen Hauptgestalten der Oper verhalten sich zu Carmen wie

Mücken, die um das unwiderstehlich anziehende Licht herumschwirren, sich daran versengen — oder Todesleid empfangen. Der Don José des Herrn Naval indes war seiner Carmen gegenüber viel zu stark; weil er das plump-biedere Wesenselement heraushob, anstatt die intensiv-feinfühligen, zitternd-widerwilligen, sich bis zum Rausch steigernden Reaktionen auf die von Carmen ausströmende Suggestionskraft anschaulich zu machen. So war Carmen am Schluß die Besiegte, nicht die im Tode noch Siegreiche. Dem frischen Blühen der Stimme des Herrn Naval scheint leise eintretender Wintersfrost bereits Einhalt zu tun. Die übrigen Darsteller, einschließlich Frau Herzog, stimmten sich ebenfalls nicht dem Ganzen ein, und so glich das Solisten-Ensemble einer gesetzlosen Polyphonie, in der jede Stimme auf eigene Gefahr Wucher treibt. Der Chor war gesanglich etwas matt und nahm, trotz einigen realistischen Mätzchen, doch nicht den richtigen Anteil an der Handlung, was ihm allerdings durch die vom Komponisten und Textdichter zugefügte opernhafte Behandlung sehr erschwert wird. Opernhaft, jawohl! Angesichts der noch herrschenden Konfusion der Begriffe ist die scharfe Unterscheidung zwischen Oper und Worttondrama notwendig und heilsam. Das Worttondrama will nur das reine, nackte, herbe Drama, unter Ausscheidung alles Überflüssigen, Zufälligen, Verzerrten. Das Kleinste noch soll ein Stück von der Handlung sein und das Ganze ein vollkommener, dramatisch-musikalischer Organismus. Es ist der Geist, der da lebendig macht. Die echte Oper hingegen hält sich an den Buchstaben, der tötet. Ihr ist die Handlung nur ein Vorwand zur mannigfachsten Entfaltung von Bühnenglanz und Gesangskonzerten; das dramatische Wie und Was ist ihr völlig Nebensache. Unleugbar enthält „Carmen" noch ein Stück von dieser Oper: die außer aller Verbindung mit der Handlung mitwirkenden Chormassen, das lächerlich imitatorische, breite Schaugepränge der Soldatenszenen, die für die Entwicklung der Handlung völlig bedeutungslosen Ballets, und vieles andre mehr. Hier hat die Oper wieder einmal ein großes musikalisches Drama verhindert. Was sollen denn die Balletteufel, wenn die Stunde drängt?! Doch gerade alles dies wurde im Königlichen Opernhaus sorgfältig hervorgehoben: die Regie schuf nicht um der Klarheit des Dramas, sondern um der Buntheit der Oper willen. Dem feinnervigen, klaren, subtilen Orchester Bizets verhalf der neue Kapellmeister Leo Blech mit emsig schürender Hand zu vollster, funkenprickelnder Glut; er hätte jedoch dem Chor zu Zeiten mehr Aufmerksamkeit widmen können.

Die Carmen-Inszenierung der „Komischen Oper" hatte zunächst einen großen Vorzug: das Ballet im letzten Akt war gestrichen, und die wohltätigen Folgen dieser Operation spürte jener Akt in allen Gliedern. Leider, so scheint es, strich man das Ballet nicht um eines höhern, künst-

lerisch-einheitlichen Stilprinzips, sondern um der Realistik willen: nie noch wurde vor den Toren eines Zirkus Ballet getanzt. Realistik ist kein künstlerisches Stilprinzip; aber sie ist der Bühnentraum Direktor Gregors. Nun mag diese Tendenz allerdings für die Oper erfrischend sein, wenn sie einem grund- und haltlosen Flitterwerk etwas Bodenständigkeit gibt. Man kann auch nicht leugnen, daß manches Szenen-Äußere in der Halboper Carmen dadurch an Sinn gewann, daß die „Komische Oper" erfolgreich mit gedankenloser Konvention brach. Wenn aber der in Noten genau fixierte Chorgesang bei lebhaft bewegten Stellen in Schreien ausartet, als ob jeder falsch sänge und nach eigenem rhythmischen Gutdünken (alles um der Realistik willen!), dann ist gegen solches Bestreben Einspruch zu erheben, weil in die Welt der Musik etwas ihr durchaus Fremdes, nämlich die Welt der Wirklichkeit, hineingetragen wird. Dadurch entsteht ein peinlicher Zwiespalt, der jedes Kunstgefühl verletzt. Es ist nun einmal der Musik eigen, daß sie, je schöner, klarer, also musikalischer sie vorgetragen wird, um so ausdrucksvoller, überzeugender, hinreißender wirkt. Wenn daher der Chor der Zigaretten-Arbeiterinnen im ersten Akt: „Seht, wie die Rauchswolken ziehn", so gedämpft, wogend, schwebend „gesungen" wird, daß man mit dem geistigen Auge den Rauch aufsteigen sieht, so wirkt dies tausendmal tiefer, unvergeßlicher als die bunteste naturalistische Szene, auf der die Mädchen paffend und oberflächlich plärrend herumstolzieren. So ist das Wichtigste: die musikalische Darstellung im umfassendsten Sinne, Direktor Gregor Nebensache. Es rächte sich vor allem an den Solisten. Frau Felser eignet sich garnicht für die Rolle der Carmen, ganz abgesehen von ihrer äußern Erscheinung. Ihr fehlen vor allen Dingen die runden, vollen, schmeichlerischen, katzenartig graziösen, bezwingenden Ausdrucksformen und die dunkle Feuersglut in der Stimme. Daß José diese Carmen so wahnsinnig lieben konnte, verstand man einfach nicht. Es wäre dies eine verhängnisvolle Störung der Illusion gewesen, wenn José selbst bedeutender gewesen wäre, als Herr Merkel in der Tat war. Etwas lichter, liebenswerter hob sich nur Fräulein Artôt de Padilla als Micaëla heraus. Das Orchester, unter Leitung von Egisto Tango, spielte klangschön, aber dynamisch eintönig und zu gemütlich. Was für eine eigenartige, reizvolle Welt musikalischer Gedanken saugt der Flötist allein schon aus seinem Instrument heraus! Hier aber waren dem Orchester die Tore zu dieser Welt oft gesperrt. Neben der im allgemeinen mittelmäßigen Darstellung nahmen sich die prachtvollen, zum Teil sinnvollen Dekorationen wie Selbstzweck aus: ein Übel — aus Gründen der verlorenen Einheitlichkeit aller Faktoren und der auf umgekehrtem Wege erfolgenden Annäherung an die Ausstattungsoper. An Stelle prunkender Dekorationen lieber ein Holzgestell mit einem Lappen; aber dafür Phantasie, Feuer, Geisteskraft und — Leben!

Nach alledem sieht man, wie tief die zwei, unzweifelhaft wichtigsten Opernhäuser Deutschlands noch in der Opernseuche stecken, als welche nur Heilung von glänzender Bühnenausstattung und von einem — ästhetisch gesprochen — kosmopolitischen Repertoire erwartet. Daher die sinnlose, antikünstlerische Tatsache, daß zwei, ihrer räumlichen Größe, ihren Mitteln und Kräften nach zu verschiedenen Kunststilen vorbestimmte Theater nach gleichen Zielen streben, anstatt jedes für sich einen entsprechenden Stil bis zur Vollendung auszubilden. Liegt da nicht die Vermutung nahe, daß keines der beiden Theater recht weiß, was es will, kann und muß? Es wird nötig sein, bei der nächsten Gelegenheit auf die notwendigen und lösbaren künstlerischen Aufgaben unsrer Opernhäuser, auch des Lortzing-Theaters, zurückzukommen. Georg Gräner

# Kasperle-Theater

## Prasch

De mortuis nil nisi bene.
Drum mach ich den Rummel nicht mit.
Ich hab zwar für Dich keine Träne,
Doch schimpfen tu ich nit.

Als Du noch auf den Höhen
Der Menschheit gewandelt bist,
Da haben sie Dir die Zehen
Und manches andre geküßt.

Sie nannten Dich Intendanten
Und wissen noch heut nicht warum.
Sie liefen Dir nach als Trabanten
Und rutschten vor Dir herum.

Es weiß es der himmlische Vater:
Du hast mit erstaunlicher Macht
Das gute Berliner Theater
Total auf den Hund gebracht.

Dadurch empfahlst Du Dich bestens.
Man gab Dir, o Bühnenfürst,
Noch schnell das Theater des Westens,
Damit Du auch dies ruinierst.

Du führtst es als Goethetheater
So herrlich, genial und fein,
Daß keine Katz und kein Kater
Sich schließlich wagte hinein.

Nun machtest Du einen Diener
Und dachtest: „Jetzt muß ich fliehn".
Doch Deine lieben Berliner,
Sie ließen Dich nicht ziehn.

Da war noch die Operette,
Die Oper hat auch floriert.
Wie gerne, wie gerne hätte
Man die noch ruiniert!

Man brachte Dir hunderttausend
Und noch hunderttausend Mark,
Und ganz Berlin rief brausend:
„O Intendant, sei stark!

Vernichte uns jede Bühne!
O Aloys, sei ein Mann!"
Er nickte mit freundlicher Miene:
„Man tut halt, was man kann!"

Er brachte, von Pflicht durchdrungen,
Jedwedem Theater den Tod —
Und jetzt, wo ihm alles gelungen,
Jetzt zerrt ihr ihn in den Kot?

De mortuis nil nisi bene.
Drum mach ich den Rummel nicht mit.
Ich hab zwar für Dich keine Träne,
Doch schimpfen tu ich nit.

Bumsi

# Aus den Theaterkanzleien

II

Direktor: Ja, also, verehrter Freund, Sie bringen mir ein Stück. Mir bringen jetzt alle Leute Stücke. Uebrigens, sollte das nicht ein Stück von mir sein?

Dichter: Ich meine doch nicht . . .

Direktor (beiseite): Hundeseele . . . Um wieder darauf zurückzukommen, geschätzter Freund: Sie wissen, daß die Annahme von Stücken an meinem Theater von der Eigenart der zwei Hauptrollen abhängig ist. Ist also eine Frauenpartie darin, die bei miserabelster Darstellung doch ein allabendlich ausverkauftes Parkett ermöglicht?

Dichter: Aber das Publikum hungert ja nach vortrefflichen darstellerischen Leistungen.

Direktor (wie oben): Hallunke . . . Bei mir nicht, Liebling. Bei mir überlasse ich das Hungern meinen Schauspielern. Apropos: ist 'ne Szene da, wo ich im Frack kommen kann? Im Frack mit seidenen Revers, Eskarpins und tief ausgeschnittener Weste?

Dichter: Ihre Rolle, verehrter Künstler, ist die eines Arbeiters.

Direktor (wie oben): Eiel . . . Ja, warum soll denn der Arbeiter nicht im Frack kommen? Selbstverständlich. Wir machen eine Szene, wo der Mann auf dem Werkplatz zwanzig sozialistische Kollegen niederwirft und als Lohn dafür im Frack zum Minister beschieden wird. Ich sage Ihnen, es wird — gewisse Leute geben, die sich das Stück fünf, auch sechs Mal ansehen werden.

Dichter (ächzend): Aber das geht doch nicht.

Direktor (mit verzerrtem Gesicht): Wiee? Ich habe wohl nicht recht verstanden?

Dichter: Nein. Das geht nicht. Sie kennen mein Stück ja noch gar nicht. Sie wissen ja gar nicht, was ich will.

Direktor (brüllt): Lump, Schuft, Vaterlandsloser Geselle! Was Sie wollen, geht mich garnichts an. Ich soll ohne Frack spielen? Als gemeiner Arbeiter? Raus! (Der Dichter fliegt im Bogen durch die geöffnete Türe. Der Direktor spielt eine Beruhigungsmelodie auf seiner kostbaren Violine. Dann sagt er): Und an alledem hat nur die verfluchte berliner Presse Schuld!!

Trinculo

---

# Der Protektor

Ein Herr Erich Paetel hat einen „Spanischen Schauspiel-Zyklus", der die Berliner an einem Nachmittag jedes Monats glücklich machen soll, unter das Protektorat „Seiner Majestät des Königs von Spanien" gestellt.

Warum schützen Alfons, Ena,
Paetel, deine „Magdalena"?
Mit den Worten, ganz denselben,
Fragt im Negligée, im gelben,
Fürstin Ena den Gemahl
In dem hohen Ahnensaal:
„Wirds dich, Alfons, nicht blamieren,
Jenen Mann zu protegieren?"
Doch Alfonso lächelt weise:
„Laß den Brief nur auf die Reise.
Als Protektor neuer Dramen
Die „Kollegen" nachzuahmen,
Darauf lege Wert gar sehr ich!
Ich beschütze Paetels Erich,
Ganz wie Bonn, den stolzen Wandrer,
Jüngst hat protegiert ein andrer.
Spanien leistet so das Gleiche
Wie die weitaus größern Reiche,
Und ich habs noch extrafein . . . .
Ich — brauch nicht dabei zu sein!

Kukki

# Rundschau

## Die Drehbühne als Dramaturg

Das kaum geprägte Schlagwort beginnt bereits gefährlich zu werden. Wie ist es entstanden? Man hat gesehen, daß die Drehbühne bei den Inszenierungen Reinhardts — bald wird er in Berlin nicht mehr der einzige sein, der sie in den Dienst einer Wiedergewinnung der klassischen Dramen für die Bühne der Lebenden stellt — Einfluß auf die Gestaltung des Textes, auf die dramaturgische Einrichtung gewann. Man hat wohl gar gehört, daß er im „Käthchen von Heilbronn" zwei Bilder, die schon probiert, ja, sagt man, schon bei den Dekorationslieferanten in Arbeit waren, schließlich aus technischen Gründen gestrichen habe. Schön. Aber wie war es denn bisher? Hat man nicht immer aus technischen Gründen Szenen verbinden, umlegen, streichen müssen? Ist praktische Dramaturgenarbeit etwas andres als die Einrichtung des Textes nach den Bedingungen der Szene, soweit es sich mit den Absichten des Dichters vereinbaren läßt? Da ist es doch wohl kein Wunder, daß die Aufgaben mit einer so wichtigen Veränderung des ganzen szenischen Apparats und der Regiekünste andre werden. Früher galt es, außer den Verhältnissen der jeweiligen Bühne auch mancherlei andres, etwa den vorhandenen Fundus, das vorhandene Personal schon bei der Einrichtung des Textes zu berücksichtigen, und ein Haupteinwand gegen die oft geforderten einheitlichen Regiebücher bestand gerade darin, daß die Vorbedingungen naturgemäß zu verschiedenartig sind und eine Unterstützung der ohnedies in Kunstfragen so schädlichen starren Traditionsbildung die größten Gefahren heraufbeschworen hätte. War z. B. in X. eine wichtige Figur in einem Stück unverhältnißmäßig gekürzt oder gar gestrichen, weil man bei der Neuinszenierung keinen geeigneten Vertreter für die Rolle hatte, so brauchte sie darum nicht — ein gar nicht so seltener Fall! — für alle Zeiten oder gar an der Bühne in Y., die sich des ausgeliehenen Regiebuchs bediente, weggelassen zu werden. So ists auch bei der Drehbühne. Freuen wir uns der Vorteile, die sie uns — dem Publikum wie den Fachleuten — bietet und schütten wir nicht voreilig das Kind mit dem Bade aus.

Denn es ist mehr als voreilig, was man nun immer wieder erlebt: daß eine erst in der Entwicklung begriffene Neuerung, eben die Drehbühne, wegen solcher Unvollkommenheiten gleich im Prinzip verworfen wird. So, wie sie ist, ist sie freilich noch nicht das Zaubermittel, alles zu ermöglichen. Eben machen unsre Bühnentechniker, Regisseure und Dekorationskünstler die ersten Versuche, des neuen szenischen Darstellungsmittels Herr zu werden, und schon will man ihnen die Freude an der Lösung der mannigfachen, kaum den Fachleuten ganz zum Bewußtsein gelangten, den Nörglern aber gewiß nicht in ihrer ganzen Tragweite bekannten Probleme durch kleinliche Kritik, die undankbar nur die Mängel, nicht die Vorteile aufdeckt, verderben. Nicht nur hat Lautenschläger, der Vater der Drehbühne, das Modell einer neuartigen Gestaltung seiner Erfindung hinterlassen, auch die andern Techniker sind unablässig bemüht, Verbesserungen auszudenken und auszuprobieren und alle Möglichkeiten auszunutzen, die durch eine Kombination der alten Versenkbühne mit der Drehscheibe geboten sind. Versuche mit dem Fortunyschen Beleuchtungssystem, die Reinhardt im kleinen Hause anstellen wird,

werden, wenn sie gelingen, durch Fortfall der Soffiten dem Bogensystem, wenn nicht gar dem ganzen Schnürboden in seiner heutigen Gestalt, den letzten Rest geben, und sowohl die technischen Experimente im wiener Brandtheater, wie auch das Bemühen von Künstlern, die ihr malerisches, plastisches und architektonisches Können in den Dienst der neuartigen Aufgaben stellen, berechtigen zu der Annahme, daß wir noch ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten der Drehbühne erleben werden. Dazu kommt endlich als einer der wichtigsten Faktoren das Schaffen der zeitgenössischen Dramatiker, das ohne Zweifel durch die Veränderung und Vermehrung der mit der Drehbühne im engsten Zusammenhang stehenden technischen Möglichkeiten eine fruchtbare Beeinflussung erfahren muß. Alles das läßt darauf schließen, daß wir erst am Anfang einer szenischen Umwälzung stehen, für die das Wort „Drehbühne" nur das allgemeine Prinzip bezeichnet und deren Ende und Resultate nicht abzusehen sind.

Karl-Ludwig Schröder

---

**Kleines Theater**

Wenn hier Shaws Schwank vom verlorenen und wiedergefundenen Vater ähnlich gespielt worden wäre wie vier Jahre vorher an derselben Stelle Wildes „Bunbury", so wäre ein Erfolg ziemlich unausbleiblich gewesen. Noch durch eine Darstellung, die Shaw für Blumenthal aestimierte, drang stellenweise die Kraft seines souveränen Witzes durch. Die Aufgabe war aber: diesen Witz nicht tropfenweise zuzumessen, als wären es einzelne Witzworte, sondern mit ihm, wie aus einem erfrischenden Zerstäuber, die Bühne zu erfüllen. Im Stück heißt es über diese Aufgabe deutlich genug: „Die Kinder sehen jeden Engländer für einen Witz an". Shaw nicht minder. Es handelt sich also darum, wandelnde Witze, nicht wandelnde Witzsprecher auf die Bühne zu stellen. Das ist ohne bewußte und konsequente Stilisierung des Tempos, des Tons und der Geberde unmöglich. Vorbildlich bleiben für solche Stilisierung die Eysoldt in „Bunbury" und die Durieux in „Früchten der Bildung". Sie hätten Dolly und Gloria Clandon sein können. Was wir sahen, war eine putzig fein wollende Provinznaive und der gekränkt spinöse Mondänentypus, mit dem Madame Olly empfindliche Gemüter vorzeitig in die Flucht zu schlagen pflegt. Da auch Fräulein Grüning nur unabsichtlich die Karikatur einer vornehmen Engländerin liefern kann, so war Shaw ganz auf die Herren der Schöpfung angewiesen. Von ihnen enttäuschte merkwürdigerweise Herr Walden, der mit allem persönlichen Charme doch in der Blumenthalsphäre blieb und schauspielerisch Herrn Abel unterlag, weil dieser sich — wenn auch, aus mangelndem Zuspiel, ohne Erfolg — um den rechten Stil wenigstens bemühte. Unbekümmert um diesen Stil erreichten es zwei andre Darsteller, menschlichen Lebewesen von ganz besonderer Art zu gleichen: Herr Licho war reizbarer „Gichtknoten" und liebebedürftiges Vaterherz zugleich, und Herr Herzfeld hatte, nicht im höchsten, aber in ausreichendem Grade, die künstlerische Harmonie für den harmonischen Kellner William. Es nützte nicht viel. Das ganze Stück wäre in Berlin erst noch aufzuführen, und es ist bedauerlich, daß, nach dem schiefen Eindruck, kein zweiter Versuch gemacht werden wird.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. Für Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne

11. Oktober 1906

II. Jahrgang Nummer 41

# Aphorismen

Wenn ich bedenke, welcher Haß überall der Poesie, der reinen Kunst entgegengebracht wird, entstehen Selbstmordgedanken in mir. Man möchte vergehen, weil man nicht die andern umbringen kann. Jeder Selbstmord ist nur ein vergoltener Mord. Ich glaube, daß das Leiden des modernen Künstlers sich zu dem Erleiden der Künstler anderer Zeiten verhält, wie der Großbetrieb zum Handwerk. Es vervielfältigt sich jetzt mit dem zusammengepreßten Rauch, dem Eisen- und Räderwerk. Geduld! hat sich der Sozialismus einmal durchgesetzt, dann wird man all dies in großartigem Maßstab erleben. In dem Reich der Gleichheit, und es naht uns, wird man jeden schinden, der nicht ein Lump ist. Was kümmert sich die Masse um Kunst, Poesie, Stil? Sie bedarf nichts von alledem. Macht ihr doch Gassenhauer, Abhandlungen über Gefängnisarbeit, städtische Arbeiterinnenfrage und die materiellen Interessen des Augenblicks. Eine unausgesetzte Verschwörung gegen die Eigenart ist immerfort am Werk, das ist nie zu vergessen. Je stärker man Farbe und Relief besitzt, umsomehr wird man Anstoß erregen.

*

Wenn man eine Sache gut machen will, dann muß sie in den Organismus übergegangen sein. Ein Botaniker darf weder die Hände noch die Augen oder den Kopf so haben wie ein Astronom und wird die Sterne nicht so wie jener die Gräber betrachten.

Aus dieser Verbindung von Anlage und Erziehung ergibt sich der Takt, der Einfall, der Geschmack, mit einem Wort die Eingebung. Wie oft sagte nicht mein Vater, daß er die Krankheiten erriete, ohne zu wissen, wieso. Aus demselben Gefühl, aus dem er instinktiv das Heilmittel fand, verfallen wir auf das Wort. Aber dazu muß man für das Hand-

werk geboren sein und es lange Zeit hindurch mit Leidenschaft ausgeübt haben.

*

Warum bin ich so glücklich in der Einsamkeit? Warum wurde mir von dem Augenblick an, da ich in die Wüste kam, so leicht und froh zu Mut? Warum habe ich mich als Kind stundenlang alleine in ein Zimmer eingesperrt? Die Kultur hat in mir keineswegs den Barbaren umgebracht. Ich glaube, daß trotz dem Blute meiner Vorfahren (von denen ich nichts weiß, und die sicher sehr anständige Leute waren) etwas vom Skythen, vom Beduinen und von der Rothaut, sicher aber viel von einem Mönch in mir steckt. Ich habe immer die Mönche bewundert, die in Völlerei oder in Mystik einsam dahinlebten und damit der menschlichen Gesellschaft ins Gesicht schlugen. Aber jetzt ist Persönlichkeit ein Verbrechen. Das achtzehnte Jahrhundert hat die Seele verneint, und es wird vielleicht die Arbeit des neunzehnten sein, den Menschen zu töten. Soll man lieber vorher ganz zu Grund gehen! Wenn ich bedenke, daß fast alle meine Bekannten sich über meine Lebensführung wundern, die mir als die natürlichste der Welt erscheint, so gibt mir dies traurige Gedanken über die Verderbnis meiner Gattung. Denn es ist Verderbnis, wenn man sich nicht selbst genug ist. Herrlich ist es, zu schreiben, nicht mehr in sich zu sein, sondern in der ganzen Schöpfung, von der man spricht, zu kreisen. Heute zum Beispiel bin ich, gleichzeitig Mann und Frau, Liebhaber und Geliebte, im Wald spazieren geritten an einem Herbstnachmittag unter gelben Blättern, und ich war Pferd, Blatt und Wind, die Worte, die gesprochen wurden, und die rote Sonne, vor der die liebefeuchten Augenlider sich schlossen.

*

Das Element des Empfindsamen wird schuld sein, daß man einmal die zeitgenössische Literatur für kindisch und ein wenig albern ansehen wird. Wie viel Gefühl ist darin aufgewendet und abermals Gefühl und was für Tränenbäche. Vor allem muß Blut in den Sätzen sein und nicht Lymphe, und wenn ich Blut sage, meine ich das Herz, das schlagende, zitternde, erregte, daß die Bäume sich lieben und die Felsen erzittern macht.

*

Nicht der Stil noch auch die Biegsamkeit des Bogens und der Finger, die man als Talent bezeichnet, ist das, was uns fehlt. Wir haben ein zahlreiches Orchester, eine reiche Palette, mannigfaltige Mittel. Wir haben viel mehr Feinheiten und Kunstgriffe, als man jemals hatte. Aber uns fehlt das Prinzip des Innerlichen. Die Seele des Dinges, die Idee des Gegenstandes. Wir machen uns Aufzeichnungen, wir reisen.

Erbärmlichkeit, Erbärmlichkeit! Wir werden Gelehrte, Archäologen, Geschichtsforscher, Ärzte, Stümper und Geschmacksmenschen. Was hilft das alles? Aber das Herz? der Schwung? der Geist? von wo ausgehen und wohin?

*

Ist es Stolz oder Mitleid, ist es das unbeholfene kindliche Überfließen einer übertriebenen Selbstzufriedenheit oder ein unbestimmt religiöses Gefühl? Aber wenn ich nach dem Genuß dieses Rausches darüber nachdenke, möchte ich dem lieben Gott ein Dankgebet sagen, wüßte ich, wo er wohnt. Ich preise ihn dafür, daß ich nicht als Baumwollhändler oder als Lustspieldichter oder als Mann von Geist auf die Welt kam. Singen wir Apoll wie in den ersten Tagen, atmen wir in vollen Zügen die freie kalte Luft vom Parnaß, schlagen wir auf unsre Guitarren und Cymbeln und drehen wir uns wie Derwische um das ewige Getöse von Formen und Ideen.

*

Je mehr ich von der Schwierigkeit des Schreibens durchdrungen bin, umso kühner werde ich. (Das bewahrt mich vor der Pedanterie, in die ich sonst zweifellos verfallen würde.) Ich habe Pläne für Werke bis ans Ende meines Lebens, und wenn bittre Augenblicke für mich kommen, in denen ich vor Wut heule, weil sie mir so das Gefühl meiner Ohnmacht und Schwäche geben, so gibt es andre, in denen ich vor Freude mühsam meine Fassung bewahre: etwas Tiefes und äußerst Wollüstiges bricht aus mir in Strahlenstürzen wie eine Ergießung der Seele. Ich fühle mich von meinen eignen Gedanken hingerissen und ganz trunken, als käme durch eine Spalte meines Innern eine Wolke heißer Düfte über mich. Ich werde es nie sehr weit bringen, ich weiß alles, was mir fehlt, aber ein andrer wird die Aufgabe, die ich unternahm, zu Ende führen. Ich werde einen Begabteren, besser geborenen auf den Weg gebracht haben. Der Prosa den Rhythmus des Verses geben zu wollen, während man sie Prosa sein läßt, durchaus Prosa, und über das gewöhnliche Leben so zu schreiben, als wäre es Geschichte oder Heldengedicht, ohne seiner Natur Gewalt zu tun, ist vielleicht etwas Aberwitziges, das sage ich mir manchmal, aber es ist ein sehr großer und sehr eigenartiger Versuch. Ich fühle wohl meine Schwächen (wäre ich fünfzehn Jahre alt!) Immerhin wird mein Wert darin bestehen, daß ich meinen Weg eigensinnig durchgesetzt habe. Und wer weiß? Vielleicht finde ich eines Tages ein gutes Motiv, eine Sangweise, die meiner Stimme vollkommen liegt, nicht über und nicht unter ihrer Kraft, und ich werde schließlich mein Leben auf eine vornehme und oft köstliche Art verbracht haben.

*

Man behauptet, daß die Kritik demnächst verschwinden wird. Ich glaube, daß sie am Anfang steht. Man erwartete das Gegenteil von der frühern, aber man ist von dieser Meinung jetzt abgekommen. Zur Zeit Laharpes war man Grammatiker, zur Zeit Sainte Beuves und Taines ist man Geschichtsforscher. Wann wird man Künstler sein, nichts als Künstler, aber wahrhaft Künstler? Wo ist eine Kritik, die sich um das Werk an sich bekümmert? Man zerlegt sehr fein die umgebende Welt, in der es wurzelt, und die Bedingungen, unter denen es entstanden ist, aber die unwissenschaftliche Kritik? Woraus ergibt sie sich? Was für Bestandteile, was für einen Stil hat sie? Welcher ist der Gesichtspunkt des Verfassers? Ich finde nirgends eine solche Kritik. Sie erfordert eine große Einbildungskraft und eine große Güte, eine immer bereite Begeisterungsfähigkeit, die selbst bei den besten selten ist, sodaß man nicht mehr von ihr spricht.

*

Ich will zu zeigen versuchen, warum die ästhetische Kritik so hinter der historischen und wissenschaftlichen Kritik zurückgeblieben ist: man besitzt keine Grundlage. Es fehlt an der Kenntnis der Anatomie des Stils, dem Wissen, wie ein Satz sich gliedert und wodurch er sich befestigt. Man studiert an Gliederpuppen, nach Übersetzungen von Professoren, Einfaltspinseln, die unfähig sind, das Instrument der Wissenschaft, die sie lehren — ich meine die Feder — zu handhaben. Und das Leben fehlt, die Liebe. Die Liebe, die sich herschenkt, das Geheimnis des lieben Gottes, die Seele, ohne die man nicht versteht.

*

Der Dichter soll in seinem Werke sein, wie Gott im Weltall, überall anwesend und nirgends sichtbar. Da die Kunst eine zweite Natur ist, muß der Schöpfer dieser Natur durch ein gleichartiges Verfahren wirken. Wo man in allen Atomen eine versteckte unendliche Unparteilichkeit fühlt, da wird die Wirkung für den Zuschauer eine Art Verwunderung sein. Wie ist das alles entstanden? muß man sagen und man kommt sich geschlagen vor, ohne zu wissen, warum. Die griechische Kunst hatte dies Prinzip und um es zu verwirklichen, wählte man Personen in außergewöhnlichen sozialen Bedingungen, Könige, Götter, Halbgötter: nicht mit dem Menschlichen interessierte man, das Göttliche war der Zweck.

*

Etwas Dummes verdirbt und hemmt uns, nämlich der gute Geschmack. Wir haben zu viel davon. Wir sind Kritiker, haben eine Poetik, vorgefaßte Ideen, mit einem Wort Regeln, ganz wie Delille und Marmontel. Was uns fehlt, ist der Mut. Durch die Gewissenhaftigkeit gleichen wir

jenen armen Frommen, die aus Angst vor der Hölle schlecht leben, und am frühen Morgen ihren Beichtvater aufwecken, um sich verliebter nächtlicher Träume anzuklagen. Sorgen wir uns nicht so sehr um das Ergebnis! Lieben wir, lieben wir! Was kümmert uns das Kind, mit dem die Muse niederkommt, liegt nicht das reinste Glück in den Küssen?

*

Zwei Tage lang war ich jetzt von einer Szene in Shakespeare ganz überwältigt (die erste im dritten Akt von König Lear). Dieser Mann wird mich noch meiner Sinne berauben. Mehr wie je scheinen mir alle wie Kinder neben ihm. In dieser Szene verliert jeder Einzelne durch äußerstes Elend und in einem Kampf des Daseins seinen Verstand, und beginnt zu faseln. Drei verschiedene Arten von Wahnsinn heulen gleichzeitig, während der Narr Späße macht, der Regen fällt und der Donner rollt. Ein junger Herr, den man am Anfang reich und schön sah, sagt folgendes: „Ah, ich habe die Frauen gehabt usw., ich wurde von ihnen zu Grunde gerichtet, nehmt euch in Acht vor dem leichten Rauschen ihrer Kleider und dem Knirschen ihrer Seidenschuhe." O französische Dichtkunst, welch ein durchsichtiges Wässerlein bist du, damit verglichen. Wenn ich denke, daß man sich noch immer an die Alten hält, an Racine, an Corneille und andre Leute von Geist, die zum Sterben langweilig sind, so möchte ich heulen. Ich möchte (wieder ein Zitat der Alten) sie alle in einem Mörser zerstampfen, und mit diesen Überbleibseln die Mauern der Latrinen bemalen.

*

Ich glaube an einen Stil, einen Stil, der so schön ist, den irgend einer in zehn Jahren schreiben wird, und der rhythmisch wäre wie der Vers, deutlich wie die Sprache der Wissenschaft, mit den Wellenlinien, den Anschwellungen des Violoncellos, dem Sprühspiel des Feuers. Ein Stil, der in unsre Ideen eindränge wie der Stoß eines feinen Dolchs — in dem unsre Gedanken wie auf glatten Flächen gleiten würden, wie man in einem Boot fährt mit gutem Wind im Segel. Die Prosa ist jüngstgeboren, das muß man sich sagen. Der Vers ist recht eigentlich die Form der antiken Literaturen. Alle Zusammenstellungen der Prosodie sind schon gemacht worden, von denen der Prosa ist man noch weit entfernt.

Gustave Flaubert

---

Eine Probe aus „Flaubert, Ein Selbstporträt nach seinen Briefen", das nächstens, von Julie Wassermann herausgegeben, im Verlag Oesterheld & Co. erscheint.

# Das Blumenboot

Diese ffein gewürzte und geschmalzene Sache des alten Nährmittelfälschers, die hier bereits am dreiundzwanzigsten November 1905 und, zum Überfluß noch einmal, am ersten Februar 1906 chemisch geprüft wurde, ist am sechsten Oktober von dem Publikum des Lessing-Theaters und am Tage darauf auch von seinen übrigen wissenschaftlichen Beratern als verdorben erkannt worden. Einmütig. Selbst die magenfestesten Vorschmecker schmierigen Specks und ranziger Butter, Lokalanzeiger und Börsencourier, haben eine belegte Zunge. Laßt uns, zur Unterhaltung und Belehrung von Mitwelt und Nachwelt, den Bestand der Sudermannschen Geltung im achtzehnten Jahr seines Bühnenlebens aufnehmen und weiter eine reinlichere und bekömmlichere Kost suchen.

### Lokalanzeiger

Im Lessing-Theater hat Sudermanns Schauspiel „Das Blumenboot" in der ersten Hälfte eine sehr freudige, dann eine warme Aufnahme gefunden. Der Autor konnte wiederholt erscheinen; an dem Erfolg des unterhaltsamen Abends konnte der leise Widerspruch der sich zum Schluß erhob, nichts ändern. Es war eine Sudermann-Premiere ohne allen Kampf, aber in erster Linie war der fast unbestrittene Erfolg des Stückes, den wir nach der Lektüre des lange schon vorliegenden Buches nicht erwartet hatten, ein Sieg der in den meisten Rollen vorzüglichen Darstellung. Die glänzende Darstellung konnte die Mängel des Stückes wohl verdecken, aber doch nicht beseitigen, und je mehr das „Blumenboot" aus der Komödie in das Schauspiel einlenkte, desto mehr traten sie zutage. Es ist wieder eine ungemein geschickte Arbeit mit sehr wirksam aufgebauten Szenen, mit einem witzigen, oft geistvollen Dialog und mit einer Fülle vorzüglich gezeichneter Episodengestalten. Das „Zwischenspiel" inmitten der vier Akte ist

### Berliner Tageblatt

Das „Blumenboot" wurde anfänglich lebhaft beklatscht, am Schlusse ebenso heftig abgelehnt. Es bedeutet eine anschauliche Probe der Sudermannschen Scheinkunst. Jener Kunst, die handfest auf den Knalleffekt hinarbeitet, die in falschen Gefühlstönen schwelgt, die das geheimste seelische Erleben durch die faustdicke Phrase entweiht.

### Volkszeitung

Der Stern, dessen Fahlwerden in seinen einzelnen Phasen das literarische Berlin und das, was sich dazu rechnet, seit längerer Zeit beobachtet, suchte gestern wiederum in Erfüllung der alljährlich drängenden Pflicht vor dem Vorhange des Lessing-Theaters aufzuglänzen. Es sah freilich nur herzlich dürftig mit ihm aus. Die Sudermann-Begeisterten mögen sich mit derselben Ausdauer auf den Kopf stellen, mit der sie am gestrigen Abend das totgeborene Kind der Dichtermuse ins Leben zu klatschen suchten: über das erneute Fiasko wird der nüchtern und objektiv Zusehende nicht hinweggetäuscht werden können.

besonders ergötzlich — es führt in das „fidele Meerschweinchen", darin sich scharf und individuell gezeichnete Typen aus der Bohème tummeln. Aber dieses Zwischenspiel ist eigentlich keine Notwendigkeit, es ist ein sehr gutes einaktiges Genrebild für sich, fällt aus dem Organismus des Ganzen aber doch heraus. Denn daß ein junges Paar von der Hochzeitstafel fortgeht, um seine Hochzeitsnacht in diesem Milieu zu verbringen, ist volle Naturwidrigkeit und selbst aus den verderbten Sinnen der kleinen Thea heraus nicht zu erklären. Außerdem aber ist es auch für die Entwicklung des Stückes von kaum wesentlicher Bedeutung.

Das „Blumenboot" predigt dieselbe unumstößliche Wahrheit, die wir in „Sodoms Ende" gehört haben, daß nämlich das Laster nur einen minimalen Bildungswert hat und nicht das Alleinseligmachende sei. „Sodoms Ende" aber steht künstlerisch viel höher als das „Blumenboot", denn dort wird die Sittlichkeits-Atmosphäre einer ganzen Gesellschaftsschicht behandelt, hier aber nur ein Einzelfall, etwas durchaus nichts Typisches: eine Mutter, die durch ihr genußfreudiges stetes Lächeln ihren Töchtern die Pflicht aus dem Herzen weggelächelt hat, eine Mutter, die ihre verheirateten Töchter erster Ehe in verbotene Liebschaften geradezu hineinhetzt, mit unmütterlicher Schamlosigkeit, nur ihrer praktisch betätigten Lebensgenußtheorie zuliebe. Diese Muttergestalt ist unwahr, ist konstruiert. Sie will, daß ihrer jüngern Tochter Thea ein Lebensaufstieg beschieden sein soll voller Sonne und voller Lust und will sie deshalb (?) an einen jungen korrekten Grafen verheiraten! Thea schlägt aber dessen Werbung aus Laune und Widerspruchsfreude aus und heiratet ihren Vetter Fred,

### Tägliche Rundschau

Das unter mäßigem Beifall und sehr mäßigem Widerspruch vom Stapel gelaufene „Blumenboot" sucht im schlammigen Kielwasser von „Sodoms Ende" seiner Fahrt Schicksal. . . . . Im ersten Akt finden sich, zumal in der Zeichnung der Frauenpsyche aus dem Tiergartenviertel, manch gutgeschliffenes Wort und witzige Wendung. Aber leider verfliegen diese erfreulichen Eindrücke bald, der zweite Akt schon ist mit einer recht unnötigen Familienratssitzung angefüllt, in der die Leute sich anschreien, um die dramatische Spannung zu ersetzen. Es folgt ein noch unnötigeres „Zwischenspiel" in einer Artistenkneipe, bei dem man um Himmelswillen nicht an Schnitzlers „Grünen Kakadu", denken darf, und die beiden letzten Akte, in denen die rohe Bühnenmache immer aufdringlicher, die Charakteristik immer widerspruchsvoller, die Konflikte immer herbeigequälter wurden, ermüdeten stark, zumal diese Leutchen immer in derselben Schnoddrigkeit, Gefühlsroheit und Pointensucht sich im Kreise drehen.

### Deutsche Warte

Das „Blumenboot" ist zu vier Fünfteln ohne jeden Erfolg geblieben. Die ersten beiden Akte ließen das Publikum kalt. Das Zwischenspiel in der Artistenkneipe fiel fast vollständig ins Wasser. Auch der dritte Akt übte mit Ausnahme einer einzigen Szene keine tiefergehende Wirkung aus. Erst der letzte Akt rief neben Widerspruch auch lebhaften Beifall hervor.

### Staatsbürgerzeitung

Der Erfolg war ein sehr mäßiger. Ja, man kann getrost von einem halben Durchfall reden, denn der Autor wurde im ganzen nur fünf- oder sechsmal gerufen. Es ist aber auch ein sehr mattes Stück, das alle Schwächen des

einen kleinen, amüsanten, im innern Kern noch nicht völlig verdorbenen Lebemann, der über die „Fesseln der Freiheit" klagt, unter der er leidet, denn nur der Druck der Verhältnisse gebe die Kraft zum Wollen — deshalb sei aus ihm nichts geworden. Wie Fred, so lernen wir so ziemlich alle Figuren des Stückes aus ihren Selbstbekenntnissen genau kennen. Alle diese Leute wissen sehr unterhaltsam von sich zu erzählen, offenbaren sich bei jeder nur denkbaren Gelegenheit den Mitspielern und dem Publikum ganz rückhaltlos — auf die künstlerische, die indirekte Charakteristik hat Sudermann leider allzu sehr verzichtet. Nachdem auch Fred und Thea einander ihre Selbstbekenntnisse gemacht, heiraten sie bald, und nun — zieht die Mutter den abgewiesenen Grafen wieder ins Haus, wohl damit er Gelegenheit hat, der jungen Frau Thea aufs neue seine Liebe zu versichern, und damit Thea das Leben voller Sonne und Lust haben kann. — Die ältere Tochter Raffaela ist an den braven Herrn Bröfemann verheiratet, ein wackeres Seitenstück zu dem wackern Lehrer Kramer in „Sodoms Ende". Bröfemann verdankt dem Hause Hoyer & Wendrath jährlich eine Million und beweist der Frau Baronin dadurch seine Existenzberechtigung als Schwiegersohn. Raffaela hat ihn arbeiten sehen und sich ihm in Jugendschwärmerei anverlobt — sie wäre auch ganz glücklich mit ihm, wenn nicht die Mutter und noch deutlicher die kleine freche Thea sie in den Gedanken hineinhetzen würden, einer großen Leidenschaft nachzujagen. Und da die Mutter bemerkt, daß die sentimental liebessüchtige Raffaela in die brutale Männlichkeit eines Afrika-Modehelden verliebt ist, ladet sie auch diesen Löwenjäger in ihr Haus. Denn in einem ihrer vielen Selbstbekenntnisse erklärt sie, ihr Lebenlang sei sie viel zu viel Weib und zu sehr Persönlichkeit Verfassers reichlich aufweist, aber von den guten Seiten, die seinen Jugendwerken zum Siege verhalfen, kaum mehr eine Spur zeigt. Im großen und ganzen: das moralisch unerquicklichste und theatralisch schlechteste Stück, das der Schöpfer der „Ehre" geschrieben hat.

### Die Post

Dieses so kokett, so prätentiös aufgetakelte „Blumenboot" ist ein Wrack, ein armseliges Papierschiffchen, das sich trotz heldenmütiger Anstrengung der Bemannung — der erlesenen Künstlerschar des Lessing-Theaters — wohl nicht sehr lange auf den Wassern schaukeln wird. Dieses Rührstück mit seiner geschraubten Tragik, das unter kokettem Hervorkehren einer perversen lichtscheuen Erotik faustdicke Moral predigt, ist ein weiterer untrüglicher Beweis, daß dieser vom liberalen Philistertum und den wilden Wogen des Naturalismus emporgerissene Schriftsteller für die Entwicklung des deutschen Dramas nicht viel mehr bedeutet als Kotzebue oder die Birchpfeiffer. Die Zeiten, da sich die Kritik noch ernstlich für oder wider Sudermann ereifern zu müssen glaubte und sich dabei hochmütige Zensuren gefallen lassen mußte, sind vorbei. Niemand, der in seinem literarischen Urteil ernst genommen sein will, wird heute noch dieser Persönlichkeit Hoffnungen entgegenbringen.

### Berliner Morgenpost

Bis auf den letzten Akt hielt sich der Applaus in mäßigen Formen, für einen Sudermann-Abend auch löblich unprovokatorisch. Nur der letzte Akt mit seiner Krampftragik wurde kräftig angezischt. Dieses Blumenboot ist vollgepfropft mit knallrot gefärbten Papierblüten, mit den Klatschrosen des Theaterehebruchs, den parfümierten Nelken der Roman-Demivierge, mit den Tuberosen überhitzter Salongeilheit

gewesen, als daß sie der Persönlichkeit andrer Frauen entgegenwirken könnte. Die Sache entwickelt sich — nach einem glänzenden Gartenfest wollen Raffaela und der imponierende Afrikareisende des Nachts im Blumenboot fahren, doch Raffaelas Gatte, der wackere Bröse-mann, kommt dazu und schlägt den interessanten Liebhaber nieder. Und nun kommt überraschend schnell die psychologische Entwicklung über das junge Paar Fred und Thea. Letztere hatte einmal erklärt, ihr Leben soll werden wie ein Blumenboot, Musik ringsum und Lachen und ein Glückstraum. Jetzt hat Klein-Thea erfahren, daß ein Liebhaber auch totgeschossen werden kann, und Fred sieht ein, daß der brave Brösemann nun nicht mehr für die Familie schuften wird, und darum erklärt er: „Auf Blumenbooten wird nun nicht mehr gefahren. Jetzt heißt es: Durch!" Und Thea, in Entschlossenheit aufleuchtend, sagt: „Ja, Fred." Das klingt wie eine ungewollte Parodie auf das Finale von „Klein-Eyolf". Darauf fällt schnell der Vorhang.

### Görsencourier

Im „Lessing-Theater", an der Geburtsstätte seines Ruhmes, auf dem Schauplatz seiner ersten und seiner stärksten Erfolge, erschien Hermann Sudermann mit einem neuen Schauspiel. Ein neues Schauspiel bot aber auch die Zuhörerschaft. Wenn er sonst in den letzten Jahren ein Werk zur ersten Aufführung brachte, dann stand im Hause der ganze Sudermann auf der Tagesordnung und nicht das Stück, das er gerade darbot. Leidenschaftlich traten sich die Parteien gegenüber. Hie Welf, hie Waiblingen! Das war diesmal anders. So ruhig, so objektiv ist vor allem ist es gespickt mit den ollen Kamellen von den Zarathustraweibchen des Tiergartenviertels, den brutalen Kraftnaturen im Format Nietzsche, und schließlich den Frauen, die das Leben ausschließlich als Amüsement auffassen. Dazu Artisten, wie sie niemals waren und nirgends existieren, eine Bohème, wie sie nur in einer von allem weltstädtischen Treiben unberührten Provinzialenphantasie spuken mag. Ueber die Schiefheit solchen Dichterblicks schauert man unwillkürlich zusammen.

### Das Deutsche Blatt

Die Bühnenwirkung hat die schlimmsten Befürchtungen noch um ein Erkleckliches übertroffen. Nichts, was bisher aus der Werkstatt des Autors hervorgegangen ist, vergleicht sich dem „Blumenboot" an erkünstelter Konstruktion der Dramenzimmerung. Wäre das deutsche Publikum im Geburtsjahr der „Ehre" schon so zu Ibsen erzogen gewesen wie heute, dann hätte Sudermann niemals eine Stätte auf ernsten Bühnen gefunden. Der Bombenerfolg des Anfängers hat für immer seine Einkehr in sich selbst vereitelt und beschwert uns nun alljährlich mit poetischen Mißgeburten, die immer grotesker und seniler ins Leben schleichen. Möge dieses Blumenboot im Teich der Unmöglichkeiten versinken, wo er am tiefsten ist.

### Deutsche Tageszeitung

Aller Schmiß und alle Verve des Schaffenden vermochten am Ende den erhofften großen Erfolg nicht herbeizuführen. Man hatte die Figuren des Spiels bereits als Zerrbilder erkannt und fühlte sich außerstande, ihre Tragik ernst zu nehmen. So opponierten die Zischer den Beifallsfreudigen sehr nachdrücklich, und die auf Sieg gewettet hatten, gingen mißvergnügt nach Hause.

ein Werk Sudermanns noch selten aufgenommen worden. Es war ein kampfloser Erfolg, nur gegen den Schluß ein wenig angezweifelt und nur ganz zuletzt auch etwas bestritten. Kein Kampf. Also auch kein Sieg? Nein, zu einer höhern Temperatur hat sich der Erfolg wirklich nicht erhoben. Das Triumphale, das sonst manchmal die Sudermannschen Erfolge zu umstrahlen pflegte, stellte sich diesmal nicht ein. Das Interesse erlahmte wohl kaum jemals, aber die sympathische Teilnahme wollte nicht immer vorhalten. „Die Bühne erst wird das Stück in die rechte Beleuchtung bringen, die Bühne allein ist der Boden, in dem Sudermanns Dramen wurzeln; in diesem Boden erst wird auch dies neue Werk seine Blüten entfalten und seine Früchte reifen," — so ungefähr sagten wir, als Sudermann vor bald einem Jahre, gegen seine sonstige Gewohnheit, die Buchausgabe der Aufführung voraneilen ließ. Es bleibt nun freilich wahr, daß die Bühne Heimat und Bestimmungsort der Sudermannschen Stücke ist. Aber es ist auch leider so oft wahr und hat sich diesmal wieder bestätigt: die Wirkungen, die ein irgendwie eigenartiges, von irgend einer Kraft belebtes Stück beim Lesen übt oder erwarten läßt, erreicht der Theater-Mechanismus durchaus nicht immer. Gar manche Szene, gar manches Schlagwort macht im Buch einen viel stärkern Eindruck, und vollends hat das „Zwischenspiel", das Cabaret-Intermezzo, entfernt nicht so überrascht und nicht so lebhaft gewirkt, wie zu erwarten war. Das Groteske, der scharfe Gegensatz zwischen wüstem Zigeunertum und Gesellschaft, zwischen grell-genialischer Bohème-Verlotterung und der Hochzeitspaar-Stimmung wollte sich nicht einstellen, und das ganze Zwischenspiel ließ gleichgiltig.

### Nationalzeitung

Das Publikum wollte nicht recht warm werden. Lückenhafter Beifall, forcierte Hervorrufe, zahmes Zischen. Es war keine richtige Sudermann-Stimmung. Sie fehlte auf der Bühne und vibrierte nicht im Publikum. Sollte die Marke doch schon unmodern geworden sein? Es gibt so von Herrschaften abgelegte Sektmarken.

### Berliner Morgenzeitung

Armer Sudermann! Wieder nichts! Oder: ein Rückschritt, und zwar ein so großer, daß ein „noch weiter" kaum mehr möglich ist. Die ausgeklügelte Handlung ließ durchweg kalt; selbst dort, wo der Dichter mit Spannung arbeitete, vermochte das Stück nicht zu erwärmen. Und auch der Beifall, der nach den einzelnen Akten mehr oder weniger lau gespendet wurde, war nicht warm, nicht herzlich — ehrlich allein war das Zischen, das nach dem letzten Fallen des Vorhangs recht vernehmlich dem Dichter in die Ohren klang. Armer Sudermann!

### Vossische Zeitung

. . . Eheirrungen und Ehebrüche, Tugend und Laster, Mord und Todschlag, Familienhaus und Spelunke zum „Fidelen Meerschweinchen", ein moralischer Clown, eine frivole Baronin, ein tugendhafter Graf, der wild, eine Lebemann, der zahm wird, und vor allem die Demivierge die auf keine Weise ganz wird: Bombenrollen, Bombenszenen, Bombeneffekte. Die alten Freunde hatten ihren alten Sudermann wieder, den unternehmenden theatralischen Feuerwerker, Sonnen kreisten, Leuchtkugeln stiegen, Raketen zischten, und es blieb auch ein fader Mißduft zurück wie nach jedem Feuerwerk. Wenn das letzte Pulver verpufft ist, scheint es noch dunkler als zuvor.

# Der Faun

Ein Akt

(Fortsetzung)

Das Mädchen (tritt durch die zweite kleine Türe rechts ein)

Helmine: Machen Sie, bitte, mein Zimmer gleich.

Das Mädchen: Ja, gnädige Frau. (Geht nach links zur offenen ersten Tür)

Helmine (sinkt schlaff in den Stuhl; mechanisch wiederholend): Gleich.

Das Mädchen (durch die erste Tür links ab, welche halb offen bleibt)

Helmine (liegt schlaff im Stuhl, plötzlich zuckt ihr Leib, sie wirft sich vor, schlägt das Gesicht in die Hände und fängt, vorgebeugt, die Ellenbogen auf den Knieen, das Gesicht in den Händen, leise zu schluchzen an; da wird in der Ferne, rechts, eine tiefe große männliche Stimme laut, die langsam einen feierlich frohen Marsch singt; Helmine fährt auf, wischt ihr Gesicht ab, blickt nach dem Gesang hin, senkt die Hände in den Schoß und lauscht)

Erdulin (im Garten, von rechts her, will nach links, hinter dem Balkon vorbei, der seine Gestalt verdeckt, so daß nur der Kopf und der nackte Hals über dem Geländer erscheinen, der gebräunte verwetterte Kopf eines rüstigen Fünfzigers mit kurz geschorenen, sehr dichten, sehr schwarzen, noch kaum an den Schläfen ein wenig angegrauten Haaren und einem langen weichen welligen schwarzen Bart, mit sehr großen stahlgrauen zuweilen gelb sprühenden Augen, mit einer scharf ausspringenden heftigen aber kurzen Nase, über welcher sich die dicken, struppigen, gesträubten Brauen verwachsen; die mächtige Stirne, das breite Gesicht, den kurzen Hals, den schweren Nacken und die sehnigen Arme von der Sonne und vom Winde geschwärzt; im Nacken an einer Schnur um den Hals einen sehr breiten, flachen Strohhut; Bergstock; roten Sweater, Hals und Arme bloß; schwarze, kurze Lederhose, Kletterschuhe; er singt in Vokalen, die keine Worte geben, als Marsch ein Thema der Chromatischen Fuge in mannigfachen Variationen, bald höher, bald tiefer, brummend oder jauchzend, langsamer und dann wieder schneller, im Takte dazu schreitend; er will am Balkon vorbei, sieht ins Zimmer, erblickt Helmine, hält, schließt gröhlend den Gesang ab, stützt sich auf seinen Stock und winkt ihr mit der linken Hand zu): Auch schon auf?

Helmine (leichthin, gleichgiltig): Guten Morgen, Onkel.

Erdulin: Auch schon auf! Böses Zeichen.

Helmine (argwöhnisch, daß er etwas wisse; scharf): Warum?

Erdulin: Ich forsche nach Deinen Geheimnissen nicht. Ich freu mich nur.

Helmine (in einem leise verächtlichen Ton): Ach Onkel, Du narrst uns alle gern ein bißchen.

Erdulin: Glaubst?

Helmine: Das macht Dir Spaß. Aber mich fängst Du nicht.

Erdulin: Nicht?

Helmine (mit trauriger Stimme): Kaum. (Nach einer Pause; indem sie den Kopf schüttelt, mit Trotz): Nein.

Erdulin: So stolz?

Helmine: Gar nicht. Aber — (stockt)

Erdulin: Aber?

Helmine (leicht seufzend): Da muß man wohl ganz anders sein.

Erdulin (mit leisem Spott): Ich bin nämlich keine tiefe Natur. Gelt, das meinst Du? Edgar sagt es.

Helmine (zuckt zusammen, steht auf und geht nach rechts; dann): Ja, Edgar sagt es.

Erdulin: Und Edgar muß es wissen.

Helmine (sieht ihn scharf an): Was hast Du gegen ihn?

Erdulin (lächelnd): Nichts. — Ich kann warten.

Helmine (scharf): Ja, lieber Onkel, auf mich wirkt das aber nicht.

Erdulin: Was?

Helmine: Du sagst etwas, machst aber ein ganz andres Gesicht dazu, das gar nicht paßt, und gibst uns Rätsel auf.

Erdulin (sehr ernst): Nein.

Helmine (sieht ihn forschend an): Nein?

Erdulin: Wirklich nicht. Ich habe mir nur abgewöhnt, mich mit den Menschen zu verständigen. Denn es geht nicht.

Helmine: Das wäre traurig.

Erdulin: Wenigstens durch Worte nicht.

Helmine: Wie sonst?

Erdulin (nach einer kleinen Pause): Ich bin in der Früh auf den Schlurn. Noch vor der Sonne. Bis zum ersten Kamin. Und da im leisen Wind gelegen. Dann kam die Sonne. Und herab in den Bach. — (Mit einer Gebärde des Plätscherns, wohlig) Aahhh! Heute Früh. Gestern auch. Morgen wieder. — (Listig) Wers begreift, begreifts. Wenns aber einer nicht begreift, muß ich halt warten. — (Leise) Du wirst schon noch kommen. (Ganz leise) Du schon.

Helmine (widerstrebend und doch wie fasziniert): Wohin?

Erdulin: Tu nicht so. — Auf meine Wiese. Auf die steile Wiese. Wo die schwarzen Kohlröserln sind. (Schließt die Augen; schnuppernd) Wie das riecht — Ah! Und manchmal — (schlägt die

Augen wieder auf und sieht Helmine lächelnd an) es kommt vor, daß sie lebendig werden, die Kohlröserln, gelt? (Stimmt die beiden ersten Takte der Fuge an, bricht aber gleich wieder ab) Aber das ist nichts für Euch, Frau Tugend! (Lacht laut auf) Onkel Faun nennt mich Edgar der Strenge.

Helmine (nachdenklich): Ja.

Erdulin (lustig): Verachtest mich?

Helmine (sieht auf und blickt ihn an; dann kurz): Ich weiß nicht.

Erdulin: Weil Du nämlich noch an die Spielregeln glaubst.

Helmine: Was meinst Du?

Erdulin: Die Dame sticht den Buben, König die Dame, Aß den König. Aber doch nur, weils so verabredet ist. Sonst wäre ein Blatt wie das andre. Nicht? Und morgen kann es anders verabredet werden. Zur Abwechslung einmal umgekehrt. Nur denken die Spieler nicht daran. Sie glauben: das Blatt ist es, das sticht, aus eigener Kraft. Und Du glaubst: die Liebe sticht, die Treue, die Leidenschaft, was weiß ich. Du glaubst an die Spielregel noch.

Helmine (steht noch einen Moment, schüttelt sich dann plötzlich heftig, wie um etwas inneres abzuwerfen, und geht rasch nach links; heftig): Ich will, ich will.

Erdulin (gelassen, langsam): Ja. So lange Du kannst. Bis Du nämlich einmal merkst, daß doch alles nur so . . . . . nur so verabredet ist. Alles.

Helmine (sich innerlich wehrend; zwischen den Zähnen): Nein.

Erdulin: Hast ja noch Zeit. Ich erwarte Dich.

Helmine (heftig): Nein.

Erdulin: Aber dann mußt Du andre Augen machen. Denn da steht es schon.

Helmine (sieht ihn ängstlich an; dann bittend): Wenn man nur Jemanden hätte, dem man sich anvertrauen kann!

Erdulin: Mir nicht, liebe Nichte! Ihr wollt mir alle zu hoch hinaus. Immer höher. Übermensch. Nein. Kann ich nicht mit. Lieber schön wieder hinab. Ich will ein zottiges Untermenschlein sein. (Mit einem starken Ton auf dem nächsten Wort) Dann — (leise, listig, lockend) dann komm zu mir auf die Wiese, zum Onkel Faun. (Er wendet sich zum Gehen; in einem halb singenden Tone): Wohlan Frau Sonne, Herr Wind, Fräulein Welle, tralala (er stimmt wieder die Fuge an, erst nach einigen Takten beginnt er langsam fortzuschreiten und verschwindet im Garten links)

Das Mädchen (aus der ersten Türe links, die sie schließt): Das Zimmer der gnädigen Frau ist bereit. (Durch die zweite Türe links ab, die halb offen bleibt)

Helmine (nickt dem Mädchen kurz zu, steht schlaff auf, tritt an das Pianino, greift erst stehend ein paar Akkorde, sinkt dann auf den Stuhl, gerät in den Tristan, erst in die traurige Weise, von dieser ins Sehnsuchtsmotiv, mit welchem sie die Tasten förmlich liebkost, um es plötzlich, auflachend, schrill abzureißen; sie schlägt den Deckel zu und springt auf)

Eva (aus dem Garten von rechts auf den Balkon, mit einem Strauß von Orchideen und Gentianen; da sie Helminen erblickt, rasch, lustig): Endlich! Also wie wars? Erzähle. (Kommt eilig vor)

Helmine (wendet sich nach Eva um, an das Pianino gelehnt; kurz, abweisend): Du.

Eva: Nun? Meiner war zu drollig.

Helmine (hebt nur leise warnend den Finger, auf die halboffene zweite Tür links zeigend)

Eva: So. (Ruft zur zweiten Türe links hinein) Sind Sie bald fertig?

Das Mädchen (ruft aus der zweiten Türe links): Gleich, gnädige Frau.

Eva (geht nach rechts und legt die Blumen auf den Tisch; ungeduldig zu Helminen, leise): Ich kanns kaum erwarten. (Lacht in sich hinein): Die Männer sind dumm.

Helmine (hat sich auf die Lehne des englischen Sessels rechts vom runden Tische gesetzt; nachdenklich): Sag.

Eva (fragend): Ja.

Helmine: Wo hattest Du die Geschichte her?

Eva (die nicht gleich versteht): Welche . . .?

Helmine: Unsre . . .

Eva (lachend): Ah, unsre Geschichte!

Helmine: Ja.

Eva: Hans hat so ein altes Buch, der liest doch alles, lernt aber nichts, ha! Da stehn lauter so lustige Geschichten.

Helmine (vor sich hin, in einem seltsam schweren Ton): Lauter o lustige Geschichten.

Eva (wendet sich, von ihrem seltsamen Ton betroffen, rasch nach ihr um, verwundert): Was . . . was ist denn?

Helmine (zeigt nur wieder mit dem Finger warnend auf die zweite Türe links; dann ablenkend): Wo warst Du?

Eva: Mit Luz. Sie hätte mich fast erwischt. Wir müssen vorsichtig sein.

Helmine (aufatmend): Jetzt ist es ja vorbei.

Eva (rasch, lustig): Ich hoffe, es fängt jetzt erst an. (Sieht sie plötzlich scharf an) Oder? (Ruft ungeduldig ins zweite Zimmer links) Wie lang dauert das noch?

Helmine (nervös): Laß nur.

Das Mädchen (ruft aus dem zweiten Zimmer links): Im Augenblick, gnädige Frau.

Helmine: Wo ist sie?

Eva: Luz? Sitzt am Bach und flicht Kränze. (Spöttisch) Für Dich. (Mit einem bösen Blick) Uebrigens: Gib acht.

Helmine (steht auf): Warum?

Eva (lüstern, hämisch, frech): Ich meine nur.

Helmine (versteht sie jetzt erst; verächtlich): Du bist abscheulich. (Steht brüsk auf und geht auf den Balkon)

Eva (frech): Ich? Das Leben ist es. Was kann ich dafür? (Wieder in dem früheren Ton leichter Erzählung): Sitzt am Bach und windet Kränze, Buben und Mädeln im Rudel herum, erzählt ihnen Märchen, ich mußte lachen, da waren ein paar, Erdulin wie aus dem Gesichte geschnitten, bald stammt das ganze Dorf von ihm ab. (Erdulins Ton nachäffend, lustig) Ja, die Wiese, wo seine Kohlröserln sind!

Das Mädchen (aus der zweiten Türe links, die sie schließt) Soll ich das Frühstück —?

Eva (zu Helmine, fragend): Ich denke, wir warten auf die Männer.

Helmine (kurz): Wie Du willst.

Eva (rasch zum Mädchen): Um Sieben. (Wartet ungeduldig, bis sich das Mädchen entfernt hat)

Das Mädchen (durch die zweite kleine Türe rechts ab)

Eva (zu Helmine rasch): Nun? Also wie wars?

Helmine (kommt langsam auf den Balkon vor; schwer): Sag mir erst —

Eva (immer sehr ungeduldig): Was?

Helmine: In jenem Buch —

Eva: Welchem —?

Helmine: Wo die Geschichte steht .... unsre Geschichte —

Eva: Ja?

Helmine: Wie wird das dort erzählt?

Eva: Ganz so.

Helmine: Also wie?

Eva (ärgerlich, ungeduldig): Was hast Du denn nur?

Helmine (seltsam beharrlich): Wie? Bitte.

Eva (sehr rasch): Gott also: Zwei Frauen, Freundinnen wie wir, schön und jung wie wir, heftig in ihre Männer (lachend) verliebt wie wir, doch diese treulos wie die Herren Hans und Edgar, jeder hinter der Frau des andern her, aber die Frauen erzählen es sich, wie wir uns, und jede bestellt den Mann der andern nachts zu sich und keiner merkt, daß sie die Zimmer vertauschen. Unglaublich, aber Hans hat auch nichts gemerkt. Und Edgar? Oder —?

Helmine (dringend): Und?

Eva (verwundernd): Was?

Helmine: Ich will das Ende wissen. Was dann geschah ... in Deiner Geschichte.

Eva (verwundert nachgebend): Sie waren halt alle sehr vergnügt, die beiden Männer und gar erst die Frauen, und (lachend) wenn sie nicht gestorben sind — (bricht ab) Aber jetzt —

Helmine (schwer): Und gar erst die Frauen!

Eva: Jetzt sag mir doch endlich —

Helmine: Und sonst steht nichts in Deinem Buch?

Eva: Was denn noch? Aber erzähle!

Helmine (brüsk): Nein. (Wendet ihr den Rücken und tritt an das Pianino)

Eva (sieht ihr betroffen nach; dann ärgerlich): Dich kennt man doch nie.

Helmine (schroff): Wir haben uns schon auf der Schule nicht verstanden.

Eva: Denn wenn wir alle beisammen waren, um Verbotenes zu reden, liefst Du scheu davon.

Helmine (mehr zu sich selbst): Scheu?

Eva: Oder stolz.

Helmine (leise): Ich weiß es nicht.

Eva: Man hatte Dich nie. Jetzt aber waren wir doch fast vertraut geworden. Gar in Deiner Angst um Edgar.

Helmine (nickt traurig; mit einer hilflos in die Luft greifenden Geste; ganz leise): Er glitt so von mir weg.

Eva (schon wieder versöhnt; leichthin): Wie Hans zu Dir, die Männer sind so. War ich aber nun nicht schlau? (Wieder sehr neugierig, zudringlich) Oder — hat er Dich erkannt?

Helmine (langsam, tieftraurig, schwer): Nein. Er hat mich nicht erkannt.

Eva (schüttelt sich vor Lachen): Die Männer! Hans hättest Du sehen müssen. (Rasch erzählend, drollig) Der Schwätzer wollte nur immer reden, und so feierlich, Du kannst stolz sein, mit mir war ers nie, ha, ich aber stumm wie ein Fisch, bloß mit ängstlichen Gebärden zur dünnen Wand hin (zeigt es) und hielt ihm den Mund zu und tat so scheu, Gott ich weiß doch, was ich Dir schuldig bin, und fing dann ganz leise zu weinen und jämmerlich zu zittern an, das hat ihn so gerührt! Zu komisch. Und von einem Respekt! (Schüttelt sich vor Lachen)

Helmine: Und?

Eva: Und? Nun herrlich! Ich habe doch eigentlich garnicht gewußt, wie lieb er sein kann.

Helmine: Wenn er Dich für eine andre hält.

Eva (lachend, leichthin): Ja so sind sie.

Helmine: Wie lang bist Du verheiratet?

Eva: In vierzehn Tagen sinds zwei Jahre. Bei meiner Hochzeit hast Du doch Edgar kennen gelernt.

Helmine (mit einem seltsamen Ton): Und hast Deinen Mann noch nie gesehen wie diese Nacht.

Eva (sieht durch ihren Ton betroffen, fragend auf; nach einer Pause): Was redest Du Dir nur wieder ein?

Helmine (kurz): Ich bin anders.

Eva: Und verdirb mir doch nicht den Spaß! Denk nur: die zwei jetzt zusammen zu sehen . . . paß auf, wie sie sich jetzt plötzlich lieben werden. Und Du sollst sehen, wie ich mir Edgar nehme, der natürlich glaubt, er kann jetzt frech mit mir sein, ich aber unnahbar und feierlich, daß er toll wird, wenn er sich erinnert — (übermütig) er wird sich doch erinnern, nicht?

Helmine (wendet sich mit einem Blick zur ersten Türe links und öffnet sie heftig)

Eva (bestürzt, ärgerlich): Helmine! Was ist? Was hast Du?

Helmine (schon im Abgehen): Nichts. (Durch die erste Türe links ab, schlägt die Türe zu)

Eva (sieht ihr verwundert nach, schüttelt den Kopf, tritt langsam an einen der englischen Sessel, setzt sich, blickt noch einmal nach der ersten Türe links, zuckt die Achseln, lehnt sich müde zurück, schließt die Augen, muß, da sie sich erinnert, wieder lachen, träumelt ein wenig und setzt sich erst, als sie Hans im Garten hört, wieder auf)

Das Mädchen (durch die zweite Türe rechts, mit dem Geschirr; deckt den Tisch rechts)

Eva (tritt an den Tisch rechts, um die Blumen in die Vasen zu geben; sehr neugierig auf Hans)

Hans (kommt im Garten auf seinem Rade von rechts, springt ab, lehnt das Rad an, schnallt eine Tasche und zwei Päckchen ab und kommt, diese in der Hand, von links über den Balkon ins Zimmer; indem er die Sachen und seine Mütze auf den Sessel wirft und seine Arme nach Eva ausbreitet, lustig, hell): Geliebtes!

Eva (fliegt in seine Arme; stürmisch): Hänschen! Mein Hänschen!

Hans: Hast Du mich denn noch lieb?

Eva: Ich hab mich ja so nach Dir gesehnt.

Hans: Ich doch auch. (Löst sich aus der Umarmung und zeigt auf die Päckchen) Alles genau besorgt. Bin ich nicht brav?

Eva (indem sie die Schnüre von den Päckchen löst): Märchenhaft.

(Fortsetzung folgt)

Hermann Bahr

# Zur Psychologie der Schauspielkunst

## IV

### Dichter und Darsteller

Der schaffende Künstler ist der Freieste der Freien, er gehorcht nur sich selbst, und der höchste Moment seiner Freiheit, der Moment, wo er ganz er selbst ist, ist der Augenblick des Schaffens — und in diesem selben Augenblick ist der Schauspieler zugleich Diener eines andern, steht er unter dem Zwange eines fremden Ich, soll er sich seiner Freiheit zu Gunsten des Dichterwillens begeben! Aus solchen Widersprüchen ist die Einheit schauspielerischen Wesens zusammen geschweißt, darum ist es ganz so schwer zu erfassen und wird meist so einseitig gesehen.

*

Der Schauspieler selbst betont naturgemäß die souveräne, freie Seite seiner Kunst. Er ist um so freier, je schwächer in dem tüchtigen Theatertextschreiber (den braucht er natürlich!) der Dichter ist. Die große Künstlerin Eleonore Duse ist am größten in Stücken des Nichtkünstlers Sardou. — Dabei verschiebt sich den Schauspielern bis zu einem gewissen Grade das Gefühl für poetische Werte.

Es ist sicher, daß wir einen künstlerisch größeren Gesamteindruck bekommen, wenn wir einen großen Schauspieler als Hamlet, als wenn wir ihn als Narciß oder Kean sehen — aber das ist die Wirkung der Gesamtkunst, der Dramatik, von der wir die Schauspielkunst an sich erst einmal absondern müssen! Was dann Eindruck spezieller Schauspielkunst ist, ist beide Male gleich groß: die Offenbarung der Persönlichkeit des Spielenden, zu der der dramatische Text nur äußern Anlaß bietet. Wenn z. B. Sardou nicht im Stande ist, die Todesangst eines Menschen künstlerisch zu gestalten, so kann doch die Duse auf Grund der von ihm gelieferten rein andeutenden Textworte diesen Prozeß aus dem Fond ihres Ichs heraus so gestalten, daß er Shakespearischer Kunst an Echtheit und Tiefe nicht nachsteht. Wenn es also auch für uns stets ein Übel bleibt, daß große Schauspieler schlechte Rollen spielen — für die eigentliche Schauspielkunst selbst ist es durchaus keins.

*

Daher stammt der völlig unliterarische Geschmack, die geringe kritische Fähigkeit vieler großer Schauspieler. Ein unvergeßliches Paradigma ist mir in dieser Hinsicht Adele Sandrock, gewiß eine ganze Künstlerin, die sich einmal in irgend einem Artikel die köstliche Bemerkung leistete: sie wisse nicht, was die Literaten an den Dumas und Sardou zu nörgeln hätten. Ein Dichter sei doch, wer ein Theaterstück machen könne, und das könnten doch die Franzosen! Das ist der kon-

sequenteste Schauspielerstandpunkt, von keines sonstigen Kulturempfindens Bläße angekränkelt und mit entzückender Naivität ausgesprochen!

*

Der Dichter ist der geistige Brotherr des Darstellers. Des Schauspielers Kunst lebt nur von ihm, aber nur durch ihn ist sie unfrei. Deshalb lebt ganz tief unbewußt im Innern aller Schauspieler gegen den Dichter ein Haß — — der Haß der Dienenden gegen die Herrschenden.

Wo keine sehr starke Intelligenz den Haß zügelt (in Deutschland kommt zuweilen noch ein gewisses Pietätsgefühl gegen den Dichter hinzu), da treibt er seltsame Blüten. Man braucht nur zu erinnern, wie die Ristori mit Schiller, Sarah Bernhardt mit Shakespeare, Novelli mit Shakespeare usw. umgingen. Das Virtuosentum ist die Rache der Darstellungskunst an der Dichtkunst!

*

Die Dichter sind nichts schuldig geblieben. Gerade die bedeutendsten haben oft im Schauspieler nichts als den Diener des Dramatikers sehen wollen, haben die Unfreiheit des Darstellers betont. Wenn ein Sardou noch Stücke für Schauspieler schreibt (die größte Niederlage, die die Dichtkunst erleben kann — eine Umkehrung des dienenden Verhältnisses!), so sieht ein Hebbel oft genug im Schauspieler nur den willenlosen Vollstrecker des dichterischen Willens und spricht ihm das Recht individueller Gestaltung ab. Er fühlt sich (ganz ähnlich wie Goethe) bei einer anständigen Durchschnittsschauspielkunst am wohlsten, ebenso wie die größten Schauspieler die Waren mittlerer Literaturhandwerker am meisten lieben und z. B. dafür sorgen, daß der „Narciß" und „Kean" und „Fedora" und vieles andre nicht von den Brettern verschwindet.

Es steckt stets Resignation für den Schauspieler darin, wenn er aus literarischen Feingefühl oder besser aus kulturellem Gewissen heraus nur wirklich dichterische Gestalten belebt. Er opfert damit stets ein Stück seiner Kunst der höheren Gesamtkunst, der Dramatik.

Ist das vielleicht ein Grund warum eine so große Zahl der modernen Schauspieler und eben die kulturell differenziertesten einen schmerzlich bittern Grundzug in ihrem Wesen zeigen, den das wildgeniale Virtuosentum früherer Zeiten nicht kannte, und der heut eben bei denen am stärksten ist, die am wenigsten Virtuosen sind?

Das Verhältnis von Dichter und Darsteller malt sich so als der Zusammenprall zweier entgegengesetzter nach Alleinherrschaft ringender Kraftzentren.

*

Nur in einem Falle endet dieser Widerstreit: wenn der Darsteller und der Dichter sich zusammen finden, die zusammen gehören, wenn

die beiden nicht durch eine Zwangsehe, sondern durch Liebe verbunden sind. Die Liebe aber hat hier wie überall die große, geheimnisvolle Macht, die Selbstbehauptung in der Selbsthingabe möglich zu machen. Einem Dichter gegenüber, der seiner Persönlichkeit entspricht, kann der Schauspieler ganz frei, ganz er selbst sein und doch jenem restlos dienen.

*

Die große Aufgabe der Direktoren nun wäre eine Art Vermittlungsgeschäft: sie sind es, die die passenden Partien zwischen Dichter und Darsteller zustande bringen sollten.

Der Regisseur sollte dabei etwas wie der klug beratende Hausfreund sein, der kleine Mißverständnisse zwischen den Eheleuten aufhellt. Es gibt aber auch sehr eitle und sehr unverständige Hausfreunde, die die beste Ehe zerstören können — es gibt Regisseure, die bald den einen Teil, bald den andern zu herrschsüchtigem Unfrieden aufstacheln, weil sie zwischen Dichtung und Darstellung ihr eignes Licht leuchten lassen wollen. Der Regisseur ist nur dann die wirklich wichtigste Person bei einer Aufführung, wenn er die bescheidenste, am wenigsten bemerkte ist.

Julius Bab

---

# Napoleon vor Jena

(Zum 14. Oktober 1906. Nach einem französischen Bilde)

Das flache Hügelland liegt morgenfeucht.
Talabwärts hört man die Brigaden schreiten.
Ein fernes Krachen. Rauch steigt auf in Weiten.
Noch hat der Tag die Schlacht nicht aufgescheucht.

Auf kahler Kuppe hält ein Reitersmann
auf schlankem weißen glattgepflegten Pferde.
Die linke Hand hängt lässig schwer zur Erde —
Sechs Ordonnanzen jagen hügelan.

Jetzt reißt der Tag sich aus der Wolken Grab.
Des Reiters Linke schließt sich jäh zusammen,
hart wie ein Schwertknauf. Stählern zucken Flammen —
Sechs Ordonnanzen jagen hügelab.

Und er zerbricht das Königreich der Preußen.

Fero

# Kasperle-Theater

## Aus den Theaterkanzleien

### III

Der Dichter (liest mit gedämpfter Stimme): Artelon steht von blauem Licht umflossen: „So tauch ich tief nun in des Lebens Bahnen:
Die Kräfte treiben mich in rote Fernen,
Ich reiß mich aus der Mißgunst schwarzen Nächten
Und vor mir ziehen hoffnungsgrüne Falter"
(erklärend) Im Hintergrund geht golden die Sonne auf . . . .

Der Direktor (sitzt verklärt da)

Der Bureauchef (laut): Kein Tachles für uns . . . .

Der Direktor: Wie sagten Sie, lieber Günzburg?

Der Bureauchef: Sehr schön, sehr schön. Jedes Theater, das morgen Konkurs anmelden will, kann das Stück ohne Weiteres aufführen. Aber wie kommen wir zu solchen mysth . . . . . mysth . . . . . nu, soll ich wissen, wie die Richtung heißt? Was meinen Sie, sagt Ihnen Fedor Berg, wenn er so 'ne Sache auf der Bühne sieht? Was meinen Sie, macht Schönfeld, wenn Sie sich unterstehen, ihm so 'ne Rolle ins Haus zu schicken? Der Überbringer hat nichts zu lachen.

Der Dichter (erhitzt): Aber ich weiß garnicht, warum eigentlich Sie hier mitreden? Ich lese doch für den Herrn Direktor . . . .

Der Direktor (schwermütig): Lassen Sie ihn. Günzburg ist mein Gewissen: er spricht für die Kasse. Ach, junger Mann, warum sind Sie nicht vor zehn Jahren gekommen? Wie hätten wir zwei zusammen durchfallen können! Man hätte eine mystische Bühne extra gegründet. Man hätte einen bengalischen Beleuchter extra engagiert. Man hätte dem Publikum einen Wochentags-Nachmittag extra zerrissen. Man hätte . . . . .

Der Dichter: So beschwöre ich Sie, Herr Doktor, denken Sie auch heute noch an Ihr besseres Teil. Ich habe meine Lichteffekte einzig im Hinblick auf Ihre pyrotechnische Vergangenheit geschrieben. Lassen Sie mich nicht im Stich. Beleuchter Maeterlincks, wahre Deine heiligsten Güter! (Er kniet nieder)

Der Bureauchef: Doktor, nicht unterkriegen lassen! Les affaires sont les affaires. Tachles for ever. (Er kniet auch)

Der Direktor (wie Herkules am Scheidewege. Es klingelt am Tischtelephon): Hier Zickel, wer dort? . . . Wer ist? . . . Weeer? (Er zittert am ganzen Leibe. Brüllend) Ruhe da . . . . Herr K . . . K . . . K . . . Kadelburg? Mann, Mensch, Himmel, Herrgott . . . Sie haben 'n neues Stück fertig? Juhu! (über die Schulter zum Bureauchef) Günzburg, schmeißen Sie sofort den Dichter raus! (Spricht plötzlich mit berlinischem Accent, während der Bureauchef den Befehl vollzieht) Wie heißt det Stick? Der Weg zum Familientag? Die Hölle im Husarenfieber? Ick kann nich verstehen. Is ja auch janz ejal. Ob icks annehme? Nu nee nich! Aber erzählen Se mir wenigstens 'n Witz daraus. (Lauscht. Sein Gesicht wird breit, lachend) Ha . . . Ha . . . Hahahaha . . . . . Jlänzend. Selbstredend anjenommen. Sofort schicken. Morjen jehn de Proben los . . . . (hängt den Hörer an)

Der Bureauchef (leuchtend): Gratuliere. (Man hört den Dichter draußen die Treppe herunterfallen)

Der Direktor (trocken): Danke! Wie hab ich das nu wieder jeschoben? Günzburg, wenn Se mir während der nächsten sechs Monate so 'ne Dichterkerls über de Schwelle lassen . . . . . (Sie gehen mit Feuereifer daran, ein Packet erworbener Manuskripte in den Müllkasten zu verstauen) Trinkulo

# Rundschau

**Wiener Notizen**

Die Saison sieht bisher aus wie ein übrig gebliebener Rest der vorigen. Die Theater spielen, als zwänge sie jemand dazu; jedes tut, was ohne viel Phantasie von ihm erwartet werden kann. Wir haben wieder ein altes Volksstück gehabt und wieder zwei der drei von den gewissen beispielmäßigen juristisch-sozialen Auseinandersetzungen, die an den Widerhaken eines äußerst drehbaren Paragraphen, wie eine Kette an den Zähnen eines Rades, mit viel Geraffel abgehaspelt werden; die Niese hat eine neue hochdramatische Rolle, und damit einen neuen Erfolg, in dem sich die alten gesteigert zusammenfassen. Die allezeit „lustige Witwe" ist schon über den Zweihunderter hinaus; die Wiener hätten sich nicht früher beruhigt, sie machen auch jetzt kaum Miene es zu tun. Und noch so ein paar Kleinigkeiten.

*

„Nora" am Burgtheater. Man hat natürlich wieder geschimpft. Man wollte den ganz schweren, den sehr bedeutenden Ibsen und war mit dem eleganten, etwas glatten Salonstück, das man fand, höchst unzufrieden. Ich glaube, man vergißt, wie sehr „Nora" doch eigentlich noch Salonstück ist, mit der Technik aus dem Französischen, mit Figuren von überlegter Konstruktion, deren Seelisches nicht so sehr herausentwickelt, als vielmehr hinzuaddiert wird. Auch scheint mir, als hätte auf unsre Vorstellung viel weniger die „Nora" gedrückt, die Brahm hier geben ließ — eine andre kommt im Gesamtspiel ja garnicht in Betracht — als die sonstigen Ibsen-Abende der Berliner. Denn von der „Nora" des Lessing-Theaters waren sie meines Wissens hier gar nicht sehr begeistert. Aber wenn man Ibsen und Theater zusammen nennen hört, so zwingt die unvergeßlich kostbare Erinnerung den Wunsch nach einem Erlebnis herauf, das der Aufführung der „Wildente" oder des „Volksfeinds" bei Brahm gleichwertig wäre. Und das gibt es freilich in der ganzen Welt nicht mehr. Und andre fatale Direktiven der Vergleichung verärgerten fast noch stärker das Urteil. Als Nora ist die Duse, wie immer, eine Fürstin aller Schmerzen. „Eichhörnchen" ist kein gar so häufig gebrauchtes Wort in unsern alltäglichen Gesprächen. Im italienischen und französischen Dialog mag es von Leuten, die die fremde Sprache nicht wie ihre eigene beherrschen, wohl ganz überhört werden. Mit der „Lerche" sind, schon von der Lyrik her, unsre Gefühle und unsre Sprachkenntnisse etwas intimer. Und wenn die Després „mon alouette" genannt wurde, klang dieser Kosename in jeder Hinsicht deplaziert. Der Retty aber paßt er, wie ein feiner Handschuh auf eine süße kleine Hand. Hier ist eine, die noch kein Gewissen hat, eine ganz Unverantwortliche, hell zwitschernd und ohne Bedenken, wie ein Vögelchen; ein Kind unter ihren Kindern, eine Puppe im Puppenheim. Man begreift, daß da Lügen und Intriguen leichten und unschuldigen Herzens ebenso um geschmuggelte Makronen, wie um gefälschte Wechsel gesponnen werden. Man begreift die gedankenlos arrogante Überhebung Helmers, man begreift dieses ganze kindisch verspielte, geistig wurzellose bürgerliche Hauswesen. Ja, noch mehr: diese

satte, auf den auskömmlichen Erwerb gestellte Bürgerlichkeit war überhaupt zum ersten Mal, seit man dieses Stück in Wien aufführt, auf der Bühne zu sehen. Ein Zimmer, das von irgend jemandes Geschmack wohnlich eingerichtet und geordnet ist — die Qualität dieses Geschmacks kommt nicht in Frage, wenn er nur überhaupt da ist — ein Ton, dem man anhört, daß ihn gut und liebevoll erzogene Leute untereinander zu sprechen gewohnt sind, die ganze Atmosphäre von Menschen, die sich im selbstverständlichen Beisammensein sicher fühlen: das Alles war nun auf einmal da, so ganz und so harmonisch, daß man jetzt erst das Gefühl hatte, dies Drama spiele nicht zwischen ungewöhnlichen Einzelmenschen in einer fernen, abstrakten Gedankenwelt, sondern heute, hier, in einer wirklichen, in unsrer wirklichen Gesellschaft. Dann endlich war auch Helmer weder ein pöbelhafter Rüpel, noch ein platter Dummkopf, noch auch ein völlig wesenloses Etwas, wie bei den Diva-Gastspielen, sondern — als Seitenstück zur Dame Nora — ein Herr. Ein Herr mit aller Herrengeckerei des Männchens. Denn der Untergrund von Helmers Seele ist doch nichts andres als die Summe aller masculinen Geckerei. Und es gibt keinen deutschen Schauspieler, der dieses typische, unauffällige Geckentum so wohltuend vornehm, so köstlich diskret, so künstlerisch ungekünstelt darzustellen vermöchte wie Max Devrient. (Bassermanns schauspielerisch prächtiger, aber viel zu unheimlich brutaler Helmer verzerrt das Drama zur Parodie eines weiblichen Sklavenaufstandes.) Den gut bürgerlichen Charakter dieser Ehe, das schlank geführte Salonstück in Nora — wer möchte leugnen, daß es besteht? — habe ich noch nirgends so tadellos entwickelt gesehen wie hier. Leider ist es beim Salonstück geblieben. Da, wo plötzlich das Drama der geistigen Erneuerung herangerückt kommt, wo Ibsen auf einmal eine neue Art der Dichtung beginnt — schade, daß dies gerade innerhalb eines Stückes geschehen mußte! — da konnten die beiden Hauptdarsteller nicht mehr mit. Da fanden sie den starken beweisenden Ton nicht, der plötzlich aus einer Frau heraus für alle anklagen, aus einem Mann für alle zerknirscht antworten muß. Da fehlten die starken Posten für die psychologische Addition, die Ibsen hier vornimmt; die Summe geriet zu klein. Wir haben ein sehr modernes Salonstück mehr im Burgtheater; aber wir haben auf der ganzen deutschen Bühne noch immer keine vollendete „Nora"-Vorstellung.

*

Ein „Kleines Schauspielhaus" ist jetzt hier eröffnet worden. Der Saal, wo es früher allerlei Vorträge und Dilettanten-Scherze gegeben hat, ist frisch tapeziert, und es stehen hübsche rotsammtene Bänke darin. Man sieht und hört gut, aber ungern. Denn es wird ein bedauerliches französisches Salonstück gegeben, das nicht einmal von einem Franzosen ist, sondern zufällig von Giacosa, und es wird recht schlecht gegeben. Wozu, weiß niemand. Am ersten Abend schon prophezeiten Schwarzseher, es werde sich nun bald ein Kinematograph auf dieser Bühne sehen lassen. Andre sind geduldiger und warten ab. Sie meinen, daß es vielleicht später da bessere Stücke und besseres Spiel geben wird. Aber werden sie dann wissen, wozu?

*

Heute sah ich die Knochen der Gallmeyer ausgraben. Ein grausiges Wühlen in feuchter brauner Erde, ein Ausschaufeln und Hinauf-

schmeißen von morschem Gebein und modrigen Bretterfasern, eins vom andern kaum zu unterscheiden. Die Gallmeyer soll nämlich, weil man sie ehren will, in ein neues Grab kommen, auf das ein neuer Stein gesetzt wird. Ich möchte gerne wissen, wer diese Art von Ehrungen erfunden hat.

Willi Handl

---

### Ein englischer Tristan

Das Adelphi-Theater der Herren Otho Stuart und Oscar Asche hat den schönen Ehrgeiz, dem poetischen Drama Englands wieder auf die Beine zu helfen. Ob es sich freilich die Frage vorgelegt hat: Ist ein solches Drama im heutigen England eigentlich möglich, ist ein für sein gesundes Entwickeln wohlpräparierter Kulturboden vorhanden? das erscheint mir zweifelhaft. Allenfalls kann man Armeen, aber keine poetischen Dramen aus der Erde stampfen. Doch wie dem auch sei, man kündigte ein großartiges Drama: „Tristan und Iseult" von Mr. Comyns Carr an und gab aus, daß dieses beim Vorlesen im Kreise der Truppe einen überwältigenden Eindruck gemacht habe. Als die Ankündigung erfolgte, die ihres stofflichen Interesses wegen, mit einigen Reklamenotizen verbrämt, auch ihren Weg nach Deutschland fand, da staunte man hier wohl. Denn Herr Carr ist zwar ein tüchtiger Federmann, im dramatischen Bearbeitersattel fest und sicher, überhaupt, was man so nennt, ein sympathischer Herr, aber den Tristan — den Tristan! Da wurde man daran erinnert, daß vor zwölf Jahren derselbe Herr Carr in Irvings Lyceum-Theater einen „King Arthur" herausgebracht hatte, zu dem der damals schon alternde Burne Jones die Kostüme entworfen hatte. Herr Carr war also im Arthuskreise schon bekannt, er hatte gleichsam mit an der Rundtafel der edeln Ritter gesessen. Und das hatte ihm Mut gemacht. Sein Bestreben war es nun, den Tristanstoff aus Wagners transcendentalsten Höhen wieder auf die feste (und schwere, möchte man hinzufügen) Erde, auf die grünen Ebenen Irlands und Cornwalls herabzubringen. Mit diesem Vorsatz ging er ans Werk, mit Geduld, Ausdauer und einer achtbaren Kenntnis sowohl des Stoffes und früherer Bearbeitungen wie des von Shakespeare stammenden englischen Blankverses gerüstet. Sein „sauberes" Stück — unser deutsches „sauber" ist wohl im Grunde das gleiche Wort wie des englische sober: nicht trunken, nüchtern, und paßt daher hier recht gut — sauber im Bau, in der Sprache, sauber auch in der Leidenschaft, würde keines Kommentars außerhalb Londons bedürfen, wäre es nicht des Stoffes wegen, und zeigte es nicht ganz besonders deutlich, daß eben die moderne englische Gesellschaftskultur einem Wiedererwachen des poetischen Dramas günstig ist. Soweit ich die Zeichen hier deute, wird man erst — wenn mans verträgt, heißt das — durch die Schule eines zur Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit erziehenden Realismus hindurchgehen müssen, um all die bodenlose, sentimentalische Afterdinnerphantastik sich aus Auge und Ohr zu schlagen. Hier in London wird nun Jahr ein Jahr aus Wagners Tristan gegeben, dazu noch oft ersten Ranges, mit Hans Richter als Dirigent und der Ternina, der großen Tragödin, als Isolde — und jetzt führt ein erstes Theater mit ersten Kräften diesen Tristan auf! Und es wäre nicht einmal 'verwunderlich, wenn der Beifall der ersten Nacht sich fünfzig, vielleicht hundert Mal wiederholte. Denn dieser Tristan

ist gleichsam eine Ausgabe der alten Sage ad usum delphini. Junge Mädchen, diese Prüfsteine dramatischer Kost in England, dürfen unbedenklich mit in diesen Tristan genommen werden, denn jene „höchste Zweideutigkeit", von der Thomas Mann, von Wagners Tristan handelnd, spricht, die findet sich hier nicht. In diesem Schulmeisterstück kann zwar die Liebe der zwei beiden nicht eliminiert werden — das geht ja nicht — aber sie kann erklärt, als ungeheurer Einzelfall behandelt und entschuldigt werden. Das geschieht vor allem dadurch, daß König Marke zum Schurken wird, der mit andern würdigen Verwandten Tristans Tod herbeiwünscht, da dieser ihm Ruhm und Volksliebe geraubt. Wie der alttestamentarische Saul sinnt er auf den Tod seines Neffen. Und da fragt man sich: warum hat Herr Carr sich eigentlich nicht diesen Stoff erwählt? Da wäre ja nur die Freundschaftsliebe zwischen David und Jonathan darzustellen gewesen. Oder hätte die in dem Lande, das Oskar Wilde ins Gefängnis warf, etwa „zweideutig" gewirkt? Wenigstens sind wir gewöhnt, den König Saul — ein Jammer ists freilich — gleichsam als öffentliches Jagdobjekt dichtenden Oberlehrern preisgeben zu sehen. Den Tristan aber soll man uns nicht berühren. Werdürftesich, wennüberhaupt jemand, in England dieses Stoffes bemächtigen? Nur ein Mann, der als Dichter das wäre, was Burne Jones als Maler gewesen ist. Dann, nur dann würden wir ein Werk erhalten, das an persönlichem Reichtum, an kosmischen Offenbarungen zwar nicht an Wagner heranreichen würde, das aber doch im „keltischen Zwielicht" als das echte Produkt einer Rasse schimmern und lockern würde, wie die Juwelen und Rüstungen im „King Kophetua" des Burne Jones. Merkwürdig, daß solch ein dramatischer Dichter nicht in England, wohl aber in Deutschland lebt, wo Eduard Stucken seltsam prächtige Dramen aus dem Artuskreise geschrieben hat, die ihn als echten Prärafaeliten-jünger erkennen lassen. Kein Theater aber nimmt sich seiner an. Carr kommt natürlich leicht hinweg über jene Stellen, von denen der Herausgeber dieser Blätter in seiner Schilderung der bayreuther Tristan-Aufführung gesprochen hat, jene Stellen, in denen Wagner seine Liebenden nur in abgerissenen Sätzen und Worten das Ungeheure heraussingen läßt, alles in den Ton, nichts in das Wort legend. Bei Carr werden diese elementaren Ausbrüche „elegante kleine Wortspiele", wie das ein hiesiger Kritiker ausdrückt.

Das Stück, das natürlich auch einen Liebestod — beide sterben gleich nach ihrer Entdeckung durch King Marke — enthält, schließt mit den Worten Tristans: „Iseult! Iseult! Für alle Wunden, die Liebe schlägt, giebt es nur eine Kur: den Tod". Über den zwei Liebenden erscheint dann die Geisterfigur der mystischen Isolde mit den weißen Händen, die zu beabsichtigtem Effekt in das Stück hereingezogen ist, und segnet gleichsam die liebend Gestorbenen, während das weite Meer leise an die Küsten Cornwalls schlägt.

Dekorationen, Kostüme, alles ist pompös und farbenreich, dabei von künstlerischer Bedeutung. Man sicherte sich dazu nämlich die Dienste des phantasievollen Malers Byam Shaw, der das Erbe des Burne Jones und der um ihn angetreten. Aber aus einem Gewand wird noch kein Körper, und auch tüchtiges Spiel, das aber naturgemäß zahm genug sein mußte, und kräftig zusammenhaltende Regie seitens Oskar Asches, der den Marke gab, können nicht Blut in Adern pumpen, die

einem lebensfähigen Wesen gehören. So sind manche unverbesserliche Hoffer wieder um eine Illusion ärmer, und das gleich am Beginn der Saison. Was steht uns noch bevor?

Frank Freund

---

### Eine leipziger Uraufführung

Mancher erinnert sich vielleicht der kleinen Auseinandersetzung, die hier kürzlich über den künstlerischen Stand des leipziger Theaters geführt wurde. Mein Korrespondent war ungefähr ebenso entsetzt, wie der Direktor des leipziger Stadttheaters entzückt war. Jetzt hat dieses Stadttheater eine ganz richtige Uraufführung geleistet, und die soll einmal zur Abwechslung weder der Veranstalter noch sein geschworener Todfeind, mein Korrespondent, sondern das teils weniger befreundete, teils weniger feindliche Berliner Tageblatt hier kritisieren. Es läßt sich über die Tragödie „Störtebecker" von Rolf Wolfgang Martens schreiben:

„Seit Jahren ist über eine Uraufführung von literarischer Bedeutung aus Leipzig nicht zu berichten gewesen; so wie am Donnerstag aber im städtischen Neuen Theater hat man sich über die nach jeder, nicht nur der literarischen, Seite hin unbegrenzte Bedeutungslosigkeit, ja Unmöglichkeit des zur Uraufführung auserlesenen Stückes noch nie verwundern müssen. Da saß man und sah den einen Akt sich darum drehen, ob dem Störtebecker, dem Hansafeinde, ein Backfisch (modernster Herkunft) verheiratet werden, den zweiten Akt, ob er eine Viehherde ausgeliefert erhalten solle. Da will der Schwiegervater Ostfriesland erobern, der Schwiegersohn die Hamburger verprügeln — ein Zwiespalt, tiefgründig genug, um einen dritten Akt zu füllen; oft, aber mit ungläubigem Kopfschütteln, wird erzählt, Störtebecker werde noch durch einen Ochsen oder eine Kuh umkommen, und wirklich, er kommt auf diese Weise um, nämlich durch das hamburger Schiff „Die bunte Kuh", das ihn und seine „Holk" überrumpelt. Nachdem die Weissagung so wunderbar sich erfüllt, fehlt nur noch, daß Störtebecker im fünften Akt schleunigst totgeschlagen wird, und die Tragödie ist fertig .... Daß diese nichtssagende Jugendarbeit überhaupt geschrieben wurde, kann man dem Verfasser allenfalls verzeihen; er wird wohl einsehen, daß es mit dem Dichten nichts ist, und sich an andern Dingen versuchen. Unverzeihlich und unerklärlich aber bleibt es, wie ein ernsthaftes Theater ein derartiges Stück seinem Publikum zumuten kann. Eine solche Erfahrung muß selbst die größten Optimisten an der Entwicklungsfähigkeit dieser Bühne fast verzweifeln lassen. Das leipziger Stadttheater wird jedenfalls lange und in ganz anderm Geiste zu arbeiten haben, ehe es die Erinnerung an diese Blamage einigermaßen wieder verwischt haben wird."

---

Die Billet- und Lustbarkeitssteuer ist in der letzten Sitzung der berliner Stadtverordneten-Versammlung mit allen Stimmen gegen eine abgelehnt worden.

---

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
18. Oktober 1906
II. Jahrgang Nummer 42

# Adelaide Ristori

Signora Ristori ist eine edle, zur Darstellung tragischer Zustände berufene Natur, voller Beweglichkeit der Gesichtszüge, welche eine Scala der mannigfaltigsten Seelenstimmungen wiederzugeben vermögen. Die Plastik ist meist von edler Ruhe beherrscht, wenn auch nicht immer bedeutungsvoll genug, nicht immer von idealer Bildung. Die Bewegung der Arme, namentlich die Art, wie die Künstlerin dieselben bisweilen sinken läßt und ausbreitet, würden wir nicht immer unter das Gesetz der Schönheit zu bringen wissen. Aber Signora Ristori weiß sich doch auch in diesem Gebiete zu künstlerischen Höhen aufzuschwingen, welche die Weihe ihres tragischen Berufes verkünden. Das Organ der Künstlerin ist umfangreich, geistig beherrscht, den Intentionen der Seele so gehorchend, daß wir bei ihr den Eindruck einer frei mit ihrem Material schaltenden Natur empfangen. Am meisten schmiegt sich der Ton den Empfindungen des Schmerzes, der Klage, des eigentlichen Seelenleidens in den zartesten Abstufungen an. Hier gibt uns die Künstlerin so schöpferische Accente, so tief aus dem Abgrunde der Seele entspringendes Leben, so schöne, rührende und echt weibliche Ergüsse, daß wir in dieser Sphäre ihr kaum eine gleiche Künstlerschaft an die Seite zu stellen vermögen. Es ist ein hohes Zeichen der Macht, daß sie den immer und immer wiederkehrenden Schmerzen- und Klaglauten in Alfieris, trotz leidenschaftlicher Ergüsse doch marmorkalten Tragödie „Mirra" ein so warmes, so lebendiges Colorit zu geben vermag, daß sie die eintönigen und durch ihre stete Wiederkehr langweiligen, unlebendigen Qualen des Gemüts, die Selbstpeinigungen desselben, fast zu fesselnden Ergießungen des gefolterten Herzens macht. Signora Ristori überholt in ihrer Darstellung der zerrissenen, sich selbst anklagenden Seele den Dichter Alfieri weit. Nicht auf gleicher Höhe steht bei Signora Ristori der Ausdruck der eigentlich dämonischen Gewalten. Es gebricht ihr dazu die energische Tiefe, der Erzklang des Tones, der uns, begeistigt von dem schöpferischen

Hauche, erzittern macht. Hier scheint sich, soweit eine erste Leistung darüber ein entscheidendes Urteil zuläßt, die Schranke der Künstlerin herauszukehren, von einem höchsten Standpunkte aus beurteilt und gemessen nach Dem, was uns auf diesem Gebiete geboten worden ist. Signora Ristori ist daher wohl die leidende, von Qualen zernagte, sich verzehrende Mirra, weniger die bis zum Trotz gegen ein ihr auferlegtes Verhängnis sich aufbäumende Sterbliche. In unserm Urteil ist die ganze, volle Anerkennung des außerordentlichen Talentes dieses neuen tragischen Gestirnes ausgesprochen. Es war für die Künstlerin eine wunderbare Gunst des Geschickes, daß sie gerade zu einer Zeit ihr großes Talent in Paris leuchten ließ, wo eine tiefe Verstimmung, welche in einzelnen Kreisen sogar an Erbitterung grenzte, sich gegen die Rachel kund gab, welche, allen Aufforderungen, allen versuchten Vermittelungen zum Trotz, das Théâtre français verließ. In solchem Momente fand man das bedeutungsvolle Talent der Signora Ristori. Man war entzückt, in ihr, der unpatriotisch, ja undankbar erscheinenden Rachel gegenüber, eine Erscheinung zu begrüßen, welche als ein gewaltiges Gegengewicht gegen die scheidende Rachel angesehen werden konnte. Man freute sich der Begeisterung, in welcher man sich, ohne sich zu kompromittieren, ergießen konnte; hallte doch mit jedem Ausrufe des Entzückens über Signora Ristori ein Freudenruf der Rachel nach, daß sie nicht mehr die einzige, die unersetzbare Tragödin sei! Wir Deutsche sind von solchen, sich den Freuden über das neu entdeckte Talent der Ristori beigesellenden Empfindungen fern. Uns ziemt die freieste, unbefangenste Würdigung. Die Liebhaber der Mittelmäßigkeiten und die Feinde des Genies, welche sich auch in Deutschland der Begeisterung für die Rachel widersetzten, lassen wir natürlich auch jetzt bei Seite; diese Gattung stirbt niemals aus und kehrt in allen Gebieten wieder. Einer wissenschaftlichen Kritik geziemt es aber auszusprechen, daß, so hoch wir auch das Talent der Ristori stellen, selbst aus einer ersten Vorstellung Das sich mit siegreicher Gewißheit herausstellt, daß die Gewalten, welche ein Gott in die Brust der Rachel gesenkt hat, mächtiger, erschütternder, bewältigender wirken, als die Kräfte der Signora Ristori. Dazu ist der ersteren der Ton verliehen, über welchen sie mit unbeschränkter Macht schaltet, welcher den Menschen „erhebt", indem er den Menschen „zermalmt", dazu ist diese große Tragödin in Besitz einer Plastik, welche mit edler Ruhe, Sparsamkeit und unversiegbarer Bedeutsamkeit das geflügelte Wort in wunderbarer Schönheit begleitete. Es wäre undankbar von uns, wollten wir nicht neben dem, die edelste Weiblichkeit offenbarenden, Talente der Signora Ristori des Genies der Rachel verehrend gedenken, welche unstreitbar selbst auf unsre Künstlerin so großen Einfluß geübt hat.

*

Wir sind der Künstlerin die Erklärung schuldig, daß ihre zweite Darstellung der Mirra die erste Darstellung derselben entschieden hinter sich zurückgelassen hat. Wir griffen damals die Plastik der Künstlerin in dieser Rolle an, weil wir sie zum Teil nicht unter das Gesetz der Schönheit stellen konnten. Wir haben diesmal die große Genugtuung gehabt, daß Signora Ristori, offenbar durch ihre künstlerische Einsicht geleitet, selbst nach der Seite der Plastik eine Umgestaltung der Mirra vorgenommen hat. Wir fanden den Stil der Künstlerin entschieden in der Bewegung reiner, edler, den Gesetzen der Schönheit in viel höherem Maße huldigend, endlich von einer größeren Mäßigung überhaupt durchdrungen. Wir erinnern vor allem an die große Szene bei dem Opfer. Was die Künstlerin uns diesmal darin geboten, war nicht nur wahr, sondern auch von dem Geiste der Schönheit beherrscht, das Fruchtbare und Entsetzen Erregende mit dem Edlen paarend. Alles in Allem erwägend, dürfen wir daher die Leistung dieses Abends für die durch Harmonie vollendeste erklären, ein Urteil, in welches unwillkürlich das Publikum einzustimmen schien, welches gerade an diesem Abend der Künstlerin die bei weitem begeistertsten Huldigungen darbrachte. Der Schmerz, der Ausdruck des Schamgefühls, gesteigert bis zum Entsetzen vor sich selbst, waren von so geweihter Art, daß wir sie zu dem Herrlichsten und Größten zählen, was wir jemals von der Bühne herab erlebt haben. Es freut uns, auf diese Weise von der großen Künstlerin Abschied nehmen zu können, welche uns durch ihre Mirra auch darin den Beweis ihrer Größe gegeben, daß sie nicht so zufrieden mit sich, als ihre blinden Lobredner mit ihr, selbst einer größeren Vollendung in dem Elemente der Plastik nachzustreben, die Verpflichtung gegen sich gefühlt hat. Dies gibt uns zugleich die schöne Bürgschaft einer in steter Entwicklung begriffenen Künstlernatur, welche uns berufen zu sein scheint, den Thron der tragischen Muse, welcher seit der großen Rachel Rücktritt erledigt war, als legitime Herrscherin zu behaupten.

Heinrich Theodor Rötscher

---

Die große italienische Tragödin Adelaide Ristori ist am 9. Oktober, in Rom, an einer Lungenentzündung gestorben. Im Alter von vierundachtzig Jahren. Sinnvoller als einen etwa noch lebenden Altersgenossen der Künstlerin oder einen nachgeborenen Zuschauer ihres Verfalls um seine Eindrücke zu befragen, erschien es mir, einen Zeugen ihrer Glanzzeit zu beschwören. Wenn damit zugleich einmal eine Probe vom kritischen Stil und Ton der fünfziger Jahre gegeben wird, so kommt ein Nutzen zum andern. Wer ein runderes Bild von der Ristori wünscht, der lese auch die Analysen ihrer übrigen Rollen in Rötschers „Kritiken und dramaturgischen Abhandlungen“ (Leipzig, 1359).

# Sammelsur

Es ist und ist nicht wahr. Es ist nicht wahr, daß solche Stücke gegeben werden müssen, wie sie in der vorigen Woche die künstlerische Indolenz und die geschäftliche Unfähigkeit gleich dreier Direktoren erwiesen haben. Die künstlerische Indolenz, nicht Verständnislosigkeit: auch der dümmste Direktor wird nicht glauben, die Kunst dadurch zu fördern, daß er Dramen von dem fast achtzigjährigen Sardou, von Georg Engel und von Jon Lehmann aufführt. Wenn er sie also doch aufführt, verspricht er sich wenigstens ein Geschäft davon. Das aber ist, in jedem dieser Fälle, seine geschäftliche Untüchtigkeit. Es gibt unterhalb der Kunst Gegenden, wo derartige Irrtümer möglich und wo sie nicht möglich sind. Bei Sudermann kann man einmal einen sichern Durchfall auf hundert Aufführungen schätzen und zum Glück doch nur dreißig erleben, weil sämtliche Fremden bei der Wahl zwischen „Blumenboot" und „Sherlock Holmes" das Lieblingsstück des deutschen Kaiserhauses vorziehen. Unsre drei Dramen hingegen werden unter gar keinen Umständen, wie glücklich oder unglücklich immer die andern Bühnen versorgt sein mögen, einen Kassenerfolg haben. Denn selbst dazu gehört ein spezifisches Talent, das gering geachtet, aber in dieser anspruchsvollsten aller Welten kaum entbehrt werden kann. Umsonst ist der Tod, und der kostet auch noch das Leben. Unsre drei Dichtersmänner haben verbrauchte, witzbrüchige, geschmacklose Kollegen siegen sehen und nicht bemerkt, daß neben solchen Eigenschaften irgend eine geheimnisvolle Gabe, die Masse zu fesseln, zu kitzeln, zu erregen, wirksam gewesen ist. Sie haben sich für ihr Teil mit der Ohnmacht begnügt und unseligerweise Theaterleiter gefunden, die ihnen an Genügsamkeit nichts nachgegeben haben. Das Ergebnis war — im günstigsten Falle — Null. Es stellt sich nämlich immer wieder heraus, daß es auch in der Literatur unter dem Gefrierpunkt weitergeht und daß man auch hier angenehm berührt wird, wenn man von zwanzig Grad Minus zehn Grad und abermals zehn Grad höher kommt. Sinnlos bleibt es trotzdem, sich mit diesen Unterschieden überhaupt zu befassen, und ich habe mir nach den Erfahrungen dieser Woche endlich geschworen, es nicht mehr zu tun.

*

Am weitaus ungemütlichsten wars bei Herrn Engel. Dabei hoffte ich der „Hochzeit von Poël" günstigere Bedingungen zu schaffen, indem ich auf das Neue Theater und seinen Herrn Christians verzichtete und mich an das Buch hielt. Aber was sind die Qualen einer schnell vorüberhuschenden, noch dazu durch Engels gemilderten Provinzaufführung gegen die Tücken eines Buches, von dem man weglaufen, das man an die Wand werfen, und mit dem man sich auf diese Weise drei geschlagene Tage herumplagen kann, um zum Schluß doch sprachlos vor einer solchen Leere zu stehen. Es ist rätselhaft, daß ein einziger Autor so fähig und unfähig zugleich sein soll, einen geschickten, nicht unlebendigen, leidlich humorhaften Roman, wie „Hann Klüth, der Philosoph", zu schreiben und aus diesem Roman nichts, schlechterdings nichts in das Bühnenstück zu retten. Es ist die Öde und der Schrecken selbst. Es enthält auf hundertfünfzehn Seiten keine Figur, keine Situation, keine Wendung, die mit Leben und Kunst auch nur die loseste Gemeinschaft hätten. Es ist grau wie der Sand, platt wie die Sprache und verlogen wie der Hauptrepräsentant des Pommernlandes, das Herr Engel zu seiner gangbaren Epikerheimat erkürt hat, das sich aber seinen dramatischen Bemühungen nicht ergeben zu wollen scheint.

*

Ganz so schlimm kann es bei Sardou und Blumenthal nie kommen. Allenfalls bei Blumenthal allein. Diesmal stimmte es also von vornherein versöhnlich, daß es kein Stück von ihm ist, sondern daß er nur einer Fabel und einem Dialog seines Altmeisters die bewährte Bearbeiterhand hat angedeihen lassen. Wer sollte das auch sonst tun? Wer brächte es sonst noch über sich, nach sechsunddreißigjähriger eigener literarischer Tätigkeit die „Verwehten Spuren" der Pattes de mouche in sein geliebtes Deutsch zu übertragen? Damit sei übrigens mehr gegen Blumenthal als gegen Sardou gesagt. Man muß schon ein unverbesserlicher Teutomane sein, um zu leugnen, daß solch ein zweiter Akt des steinalten Franzosen in seiner Gewandtheit und Schlagfertigkeit die ganze Heimatkunst des Dramatikers Engel aufwiegt. Da ja aber unser Kunsthunger nicht vor die Wahl zwischen Sardou und Engel gestellt ist, so wollen wir selbst auf diesen Akt gern ver-

zichten. Soll durchaus in Berlin bekannt werden, wie und was heute in Paris gedichtet wird, so stimme ich, ohne mich etwa zu begeistern, doch noch eher für Bataille und Bernstein, für Capus und Croisset, für Coolus und de Curel, für Lemaître und Lavedan. Nur dürfte dieser Anschauungsunterricht um keinen Preis im Lustspielhaus erteilt werden.

*

Von Sardou zu Jon Lehmann, vom Nullpunkt zu zehn Grad Minus, ist es halb soweit, wie von Engel zu Sardou, von zwanzig Grad Minus zum Nullpunkt. Der Dichter Lehmann ist ebenso talentlos wie der Dramatiker Engel, aber sein Thema ist weniger uninteressant. Tat twam asi: das bist Du! Matkowsky als Philipp Stein, als der Kritiker, der durch die dickste Freundschaft nicht bewegt werden kann, einen Finger breit von der Wahrheit abzuweichen. Also das Drama der kritischen Befangenheit. Wo beginnt, wo endigt sie? Überall und nirgends oder nirgends und überall. Wer schwach ist, wird sich durch jede Kleinigkeit kaptivieren, wird es etwa den Dichter Lehmann hart entgelten lassen, daß er durch sein „Lied vom braven Mann" um Carusos Lieder des Radames gebracht worden ist. Wer stark ist, wer zum Kritiker geboren ist, kann garnicht in das Dilemma geraten, entweder seine Überzeugung oder Liebe und Freundschaft zu opfern. Den richtigen Kritiker macht der unbezwingliche Trieb, das Echte vom Falschen zu sondern, die heiße Lust, zu erkennen, was ist und was wahr ist, und der Künstlerdrang, das Erkannte in die suggestivste, klarste und schönste Form zu zwingen. Das gibt Siege und Niederlagen, aber immer Kampf. Dieser Kampf ist zu aufreibend, als daß nicht die primitivste Selbsterhaltungspflicht geböte, ihm alle erschwerenden Komplikationen fernzuhalten. Ein Kritiker kämpft mit dem Kritiker in sich, nicht mit dem Menschen in sich. „Es schadet garnichts, wenn man sich einmal vornimmt, die Wahrheit zu verschweigen — man sagt sie am Ende doch," hat Fritz Mauthner einmal geschrieben. Man kann nämlich nicht anders. Daß Herr Jon Lehmann diese Selbstverständlichkeit in vier Akte gebracht hat und einen Kritiker, der die Wahrheit sagt, als Helden feiert, beweist, daß er keine Ahnung vom Wesen der Kritik hat. Wie er es getan hat, beweist, daß er keine Ahnung vom Wesen

der Poesie, des Dramas und des Theaters hat. Es fehlt einfach alles, wovon wenigstens Spuren vorhanden sein müssen, wenn eine kritische Diskussion Sinn haben soll. Es ist das Stück der unbegrenzten Unmöglichkeiten, und wer verurteilt war, es zu sehen und zu besprechen, hat bessern Grund, von der Not der Kritik zu reden, als wer es geschrieben hat.

*

Wo wird solch ein Stück bei uns gespielt? Am Gendarmenmarkt, im Hoftheater, im Hause Hülsen und Barnay. Gott vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun. Sie lesen nur Schwänke und werden darum nie erfahren, daß ein großer Teil der zeitgenössischen Dramenliteratur wie für ihre Bühne geschaffen ist. Sie könnten Scholzens „Juden von Konstanz" geben und Erlers „Zar Peter" und Holzers „Michael Kohlhase" und Stuckens „Gawan" und Eulenbergs „Leidenschaft" und Fuchsens „Till Eulenspiegel" und Ernsts „Demetrios" und Steiner-Ostens „Ganthos" und manches andre Drama noch. Das alles sind keine Meisterwerke. Aber es sind die Talentproben hoffnungsreicher junger Dichter, die es unendlich fördern würde, sich endlich einmal von der Bühne herab zu sehen. So müssen sie verkümmern, wofern sich nicht andre Theater ihrer annehmen. Es geschieht selten genug. Mit ihnen aber verkümmern Schauspieler, die gerade an ihnen aufblühen könnten. Für fast alle die aufgezählten Dramen wäre der ideale Hauptdarsteller Matkowsky. Wir werden es nicht erleben, daß er auch nur eins von ihnen spielt. Dabei ist sein Schaden viel größer als der Schaden der Dichter, die eben doch manchmal ein andres Theater finden, und der Schaden der Kritik, die sogar häufig Gelegenheit erhält, sich auszuloben. Er aber kommt nicht zu seinen Rollen. Es war ein Jammer mitanzuhören, wie er durch das falsche Pathos des Dichters Lehmann zu seinen falschesten Tönen verleitet wurde. Es ist ein größerer Jammer, daß er sich nicht von diesem Hause losreißen kann. Wer es betritt, betritt den Weg des künstlerischen Hungertodes. Man sehe jetzt wieder, womit ein köstliches Talent wie die Butze gefüttert wird, auf welche Rationen man begnadete Künstlerschaften wie Vollmer und die Schramm setzen zu dürfen glaubt. . . . Es ist nicht, und es wird auch niemals gut.

# Der Faun

## Ein Akt

(Fortsetzung)

Hans (winkt dem Mädchen zu und kneift sie im Vorbeigehen in die Wange; leichthin, leise, selbstgefällig): Helmine schläft wohl noch?

Eva (amüsiert sich über Hans): Ich glaube.

Hans (den Unbefangenen spielend): Und Edgar?

Eva: Noch nicht zurück.

Hans (tut überrascht): Also ist er wirklich fort?

Eva: Auf die Grünselalm, Du weißt doch.

Hans: Hätt ich nie gedacht. Er ist so faul

Eva: Ihr seid nie zu faul, von Euern Frauen wegzukommen.

Hans (lustig gekränkt): Das ist noch der Dank, wenn man sich für Euch plagt.

Eva (rasch): Hast Du Dich sehr geplagt?

Hans (muß bei der Erinnerung lachen, beherrscht es aber gleich): Gott, es sind immer fünfzig Kilometer. Und gestern abends dann noch in der Stadt herum. Heute wieder in aller Früh über den Berg. Und schlecht geschlafen, ein fremdes Bett — (er stolpert über das Wort und muß lachen)

Eva: Du bist es eben jetzt nicht mehr so gewohnt.

Hans: Man wird zu bequem in der Ehe. Aber ich will mich jetzt wieder trainieren.

Eva (packt ruhig weiter aus; gemütlich): Schuft.

Hans (rasch, unsicher): Was?

Eva: Ein lieber süßer Schuft bist Du.

Hans (den Ton wechselnd): Da wart Ihr gestern Abend ganz allein? Helmine wohl sehr . . . verlassen?

Eva: Kannst Dir denken. Ohne Edgar. Ganz schwermütig. (Leise seufzend) Ihr könnt das ja gar nicht begreifen, was Frauen empfinden.

Hans (schneidet ein Gesicht und fängt verschmitzt zu pfeifen an)

Eva (sieht amüsiert auf): Was schaust Du so?

Hans (pfeift und tritt zu ihr)

Eva: Ihr wollt das eben nie glauben. Hättest Du sie gesehen Sie tat mir furchtbar leid.

Hans (leicht gerührt): Geh? (Er nimmt sie rasch am Kinn und küßt sie)

Eva: Was —?

Hans: Weil Du so ein liebes Dummerl bist.

Eva: Ich weiß gar nicht . . . (sie öffnet die Tasche)

Hans (mit ehrlicher Empfindung): Deswegen hab ich Dich ja so lieb. (Geht wieder von ihr weg nach rechts)

Eva (hat die Tasche geöffnet und schreit auf): Nein, aber das ist nett.

Hans (verwundert): Was denn?

Eva: Sonst stopfst Du doch alles so wild durcheinander, aber heute — genau wie ich Dirs gestern gepackt! (Sieht ihn frech an) Siehst Du, es geht alles, wenn man will.

Hans (leicht verlegen): Man lernt eben, man lernt. Aber (zum Mädchen) Hunger, Hunger!

Eva (nimmt die Päckchen und die Tasche und geht nach links): Warten wir nicht auf Edgar? Und — (indem sie zur zweiten Tür links geht, ruft sie nach der ersten Türe links hin): Helmine!

Hans (rasch, besorgt): Laß sie doch schlafen.

Eva (blickt lustig auf Hans zurück, sagt aber bloß): Ich bringe nur die Sachen hinein. (Durch die zweite Tür links ab)

Hans (blickt nach der ersten Tür links, lächelt, dreht sich das Bärtchen, pfeift leise, geht dann nach rechts und langsam auf das Mädchen zu, nimmt es am Kinn, sieht ihm lustig in die Augen und küßt es, das in jeder Hand eine Tasse hält, langsam auf den Mund; dann läßt er es los, wischt sich die Lippen ab, geht wieder nach links, setzt sich in einen der Ledersessel und streckt sich behaglich aus)

Das Mädchen (hat sich willig von ihm küssen lassen, ohne sich irgend zu sträuben, und erst nachdem er von ihr weggegangen ist und sich links gesetzt hat, macht sie ein strenges Gesicht und sagt im Ton ernster Kränkung und Entrüstung): Aber, gnädiger Herr! Das schickt sich doch nicht.

Hans: Keineswegs. Aber ich bin vergnügt.

Edgar (von links aus dem Garten über den Balkon; ungestüm, mißvergnügt; legt hastig den Rucksack, den Bergstock und mit seinen Almrosen bekränzten Hut ab; rasch zum Mädchen): Das Frühstück.

Das Mädchen (durch die zweite kleine Türe rechts ab)

Hans (blickt nach Edgar auf): Auch schon zurück?

Edgar (wird nun erst Hans gewahr; kurz): Wie Du siehst. (Die beiden Männer blicken sich einen Moment fest an, Hans über die Lehne des Sessels hinauf neugierig, behaglich und fast ein bischen schadenfroh, Edgar hinter dem Sessel von oben herab hart, fast feindlich und drohend)

Hans: Scheinst nicht besonders zufrieden . . . . . mit Deiner Partie?

Edgar (antwortet nicht, tritt an den Tisch rechts, zündet sich eine Zigarette an, beginnt hastig zu rauchen und wandert unstät durch das Zimmer)

Hans (da Edgar schweigt, nach einer Pause selbstgefällig): Ich mit meiner sehr. (Da Edgar noch immer nicht antwortet) Hast heute wieder Deinen Tag?

Edgar (schroff): Dann läßt man mich am besten.

Hans: Schad.

Edgar (immer rauchend auf und ab; gereizt): Warum?

Hans: Ich könnte viel erzählen.

Edgar: Danke.

Hans: Ich kann Dir gar nicht sagen, wie sympathisch Du mir heute bist.

Edgar: Bedaure. — (Plötzlich wild ausbrechend) Ich will auch Erdulin sagen, daß ich es nicht mehr dulden werde.

Hans (vergnügt): Oho? Was gibts denn wieder?

Edgar: Ich kam eben an seiner Wiese vorbei . . . Den alten Kerl mit den Mädeln hopsen zu sehen, widerlich!

Hans: Hat er nicht recht?

Edgar (heftig): Nein. Denn eine Frau zu nehmen, ohne ihr innerlich zu gehören —

Hans (wirft spöttisch ein): O, O.

Edgar: Wirklich.

Hans: Uebrigens vielleicht gehört er ihnen innerlich. Kann man ja nicht wissen.

Edgar (verächtlich): Täglich einer andern.

Hans: Das verlangt ja natürlich eine gewisse seelische Gelenkigkeit, die nicht jeder hat. Er aber gewiß.

Edgar (höhnisch): Und erst Du.

Hans: Soweit die vorhandenen Kräfte reichen.

Edgar (durch seinen Ton gereizt): Ich will Dir schon längst einmal sagen, daß ich diesen Ton nicht mag, und Deine ganze Art, Don Juan auf dem Dorfe zu spielen —

Hans: Ich bin jung.

Edgar: Du bist verheiratet.

Hans (spöttisch): Deswegen?

Edgar (scharf): Deswegen. Es ist abscheulich gegen Deine Frau.

Hans: Gott, meiner Frau bin ich ganz recht.

Edgar: Du mußt es ja wissen.

Hans (ihm frech in die Augen): Obwohl sich der Mann da bisweilen täuschen soll.

Edgar: Du solltest Dich schämen.

Hans (trocken): Das gern. Wenn Dir damit ein Gefallen geschieht. (Da er das Mädchen durch die kleine Tür rechts mit dem Frühstück eintreten sieht) Na! Endlich. (Springt auf, eilt an den Tisch rechts und setzt sich)

Das Mädchen (durch die kleine zweite Türe rechts, stellt das Frühstück auf den Tisch rechts, geht dann zur ersten Türe links, klopft und ruft): Das Frühstück, gnädige Frau. (Geht zur zweiten Türe links und klopft)

Eva (draußen links, rufend): Gleich.

Das Mädchen (durch die kleine zweite Türe rechts ab)

Edgar (ist, wie das Mädchen zur ersten Türe links geht, gerade auf der linken Seite, bleibt stehen, beugt sich vor und blickt gespannt, fast ängstlich lauschend auf die erste Türe links; als er Evas Stimme hört, zuckt er zusammen und geht an den Tisch rechts, setzt sich Hans gegenüber und beginnt zu frühstücken)

Hans (frühstückt behaglich; nach einer Pause; sehr nett): Sag, Edgar, könntest Du nicht ein bischen liebenswürdiger mit mir sein, wäre das nicht möglich? Schau, ich bin so nett zu Dir, ich hab ja auch allen Grund —

Edgar (trocken): Du willst offenbar etwas.

Hans: Das auch.

Edgar: Nämlich?

Hans (langsam, indem er behaglich frühstückt): Also. Mit Recht hast Du bemerkt, daß ich ein . . . Sünder bin. Nennen wir es so. Der Mensch ist schwach. Oder zu stark, ich weiß nicht. Ich bin ja gern bereit, mich zu schämen. . . . Denk Dir, Edgar, ich war garnicht in der Stadt.

Edgar (blickt heftig auf)

Hans: Brauchst nicht gleich so zu erschrecken. Gott, die Menschen sind eben verschieden. Ich habe meine Frau sehr gern, aber — die andern gefallen mir besser. Nein, das ist es auch eigentlich nicht. Es ist sehr verwickelt. Ich habe meine Frau sehr lieb, aber ruhig, weißt, ruhig lieb. Und mir ist lieber: unruhig lieb, verstehst? Manchmal wenigstens. Ich bin nun einmal so. Es nutzt nichts, ich komme von den Frauen nicht los. Ich suche sie nicht, aber . . . aber, ich bin zu finden, Gott helfe mir. Also, ich war garnicht in der Stadt. Ich habe wieder ein . . . ein kleines Abenteuer. (Er blickt Edgar vergnügt ins Gesicht)

Edgar (steht ungeduldig auf und geht im Zimmer hin und her): Was geht das mich an?

Hans: Geduld. Ich war also garnicht in der Stadt, ich war bei einer sehr lieben, netten kleinen Frau und, Edgar, ich habe vor, noch sehr oft bei dieser lieben, netten kleinen Frau zu sein. Heute wieder. Morgen wieder. Immer wieder.

Edgar (höhnisch): Immer.

Hans: Was man eben in der Liebe „immer" zu nennen pflegt; und es ist auch eine Frau, die — eine nicht gewöhnliche Frau —

Edgar (verächtlich); Ich kann sie mir ungefähr denken.

Hans: Vielleicht. Schade, daß Du sie nicht kennst. Jetzt aber kommt meine Bitte.

Edgar: Nun?

Hans: Du mußt uns helfen.

Edgar: Ich?

Hans: Bedenke nur, wie beliebt Du Dich dadurch bei dieser, wie gesagt, wirklich ungewöhnlich netten kleinen Frau machen wirst. Sei ritterlich. Sie wird es Dir nie vergessen. Nämlich: ich kann doch nicht heute schon wieder sagen, daß ich in die Stadt muß, es würde meiner Frau schließlich doch verdächtig . . . und da habe ich nun einen Einfall, der in der Tat glänzend zu nennen ist. Du steigst immer in den Bergen herum — nimm mich mit. Es heißt, ich werde faul, ich werde dick — gut, ich raffe mich auf, wir gehen fortan zusammen. Verstehst? Täglich abends auf eine andre Alm. Verstehst? Wir gehen täglich abends zusammen fort und dann . . . nach einer Stunde irgendwo drücke ich Dir dankbar bewegt die Hand und . . . morgen treffen wir uns da wieder und kommen zurück, Du hast Deinen Berg erklommen und ich — (Handbewegung, Achselzucken, lustiges Gesicht) Du kannst aber auch, strengt es Dich zu sehr an, auf der Alm übernachten, obwohl Du dann freilich gezwungen sein wirst, die Damen anzulügen, was mir, aufrichtig gesagt, nicht sehr sympathisch wäre. Ist der Einfall nicht —?

Edgar (der wieder an den Tisch getreten ist und sich über diesen beugt, erbittert): Glänzend. Glänzend.

Hans: Nicht wahr?

Edgar (heftig): Und — niederträchtig.

Hans (gemütlich): Wie die glänzenden Einfälle meistens. (Streckt ihm die Hand hin): Abgemacht also?

Eva (aus der zweiten Tür links; ruft zur ersten Tür links): Helmine! Siebenschläferin! (Kommt nach rechts) Guten Morgen. (Sehr förmlich) O, lieber Edgar, Sie sind auch schon zurück? Wo waren Sie denn? (Setzt sich an den Tisch rechts und beginnt zu frückstücken)

Edgar (hat Hans heftig antworten wollen, bricht aber ab, mit einem Blick auf Eva, tritt zurück, läßt sie vorbei, grüßt kurz und vermeidet es, sie anzusehen)

Hans: Laß ihn. Er ist schlecht gewickelt, heute.

Eva (mit Beziehung): Wie? Wars nicht schön? Sie hatten sich doch so darauf gefreut.

Edgar: Gott, liebe Frau Eva, das soll man eben nie, es lohnt sich selten.

(Fortsetzung folgt)

Hermann Bahr

# Die moderne Musik

Ich will versuchen, Dir ein Gesamtbild des heutigen musikalischen Schaffens zu geben, und erinnere mich dabei, wie es uns interessierte, auch in der jetzigen deutschen Dichtung gewisse Gruppen und Ziele zusammenzustellen, an denen man sehen könnte, wohin die Zeit sich neige. Als wir darüber sprachen, meinten wir sofort, die heutige Literatur, soweit sie Kunst und nicht Schriftstellerei sei, mache einen Wandel von der stofflichen Naturalistik in die pathetische Stilisierung durch. Dann nahmen wir den Index einer modernen Zeitschrift vor, um diese Meinung im einzelnen zu belegen, und fanden mindestens das Organ für Form im Wachsen. Da sahen wir eine Gruppe von Dichtern, die wahrlich nicht unmusikalisch das Erbe Gottfried Kellers ausbaut; eine andre, die sich an dem objektiven Stil Goethes gebildet hat; eine dritte, die aus dem naturalistischen Ton des modernen Schlesiens zur Legende zurückkehrt; eine vierte, die die alte Romantik statt in den verachteten Butzenscheiben in modernen buntflüssigen Tiffanygläsern aufleben läßt. Wir zählten Dramatiker, die formsüchtig von unten nach oben, und andre, die stilisierend von oben nach unten bauen, und wieder andre, die in französischer Technik das Leben elegant quer durchschneiden; und unter den Lyrikern erkannten wir manche, die die Form mit peinlichster aristokratischer Sorgfalt als den letzten Ausdruck des Inhalts schliffen. Ich erzählte Dir bei dieser Gelegenheit von der verschiedenen Reaktion dieser Dichter auf die Musik, die ich selbst unwillkürlich erprobt hatte. Ich fand sie bei denen größer, die einen ausgeprägten Formsinn haben, und bei denen geringer, die sich berufen fühlen, Lebenskräfte zu steigern. Es war auch interessant zu beobachten, daß die stärker Stilisierenden auf ein elementares Instrument, wie das Harmonium, schneller reagierten als auf ein persönliches, wie das Klavier. Ich fand diese Merkmale dann weiterhin auch außerhalb der Literatur in der Gesellschaft wieder. Denn wie unsre Dichter nur die Sprecher sind von Temperamenten und Neigungen, die durch die ganze intelligente Welt unterirdisch wiederkehren, so ist das Verwandtschaftsgefühl dieser Gesellschaft zur Musik von denselben innern Einstellungen abhängig, die bald die Form und den Stil, bald Inhalt und Charaktere zum Ziel nehmen. Und zwar heut etwas mehr den Stil.

Ich glaube, wir berührten auch schon die Frage, wie sich die Dichter in ihren Werken selbst zur Musik stellen, und fanden die gleichen Unterschiede. Hauptmann ruft sie fast nur in schicksalsschweren Augenblicken, wo sie schwarz und einsam, wie ein Stück Beethoven, durch den Raum

gleitet. Hofmannsthal bittet sie gern und freudig zur Dekoration, zur Belebung, zur Steigerung formell ausgeprägter Szenen. Schnitzler nimmt ihr Milieu als einen unwiderstehlich reizvollen und fruchtbaren Lebensausschnitt. Thomas Mann liebt sie als eine stilgebende symbolische Macht, Friedrich Huch und viele andre nehmen ihre materielle Existenz, den Zwang ihrer Technik, die Farbe ihrer Tonarten ohne jeden Laienabzug in die Dichtung auf. Und je mehr einer von ihnen selbst Musiker ist, desto sicherer verwächst ihm die Musik mit dem Leben, desto weniger leidet sie an der Dekoration, so wie sie einst E. T. A. Hoffmann Charaktere schuf, Landschaften malte und Stimmungen harmonisierte, ohne darum das Geringste auf seinen Stil zu wirken.

Aus der wunderbaren „Triumphgasse" der Ricarda Huch schien mir immer eine unbestimmbare Musik entgegenzutönen, die den ganzen schulbildenden Naturalismus in einen höhern Stil subjektiver Formgebung meisterhaft aufhob und auflöste. Und wenn Emil Strauß in seinem „Freund Hein" den von unsern neuen Moralisten und Dichtern gleichgeliebten unmathematischen, unschulmäßigen, traumhaft persönlichen Knaben zu einem Musiker macht, der durch die Musik am Leben zugrunde geht, so schien darin eine ausgesprochene Huldigung an diese Form zu liegen, die das heutige Ideal bildet und die Tragik unsrer Tage schafft. In jedem Falle mußte das Steigen der Sehnsucht nach Form und Stil die Liebe zur Musik empfehlen.

Aber in demselben Maße — und dies ist die beste Parallele, die ich Dir bieten kann — sehnte sich auch unsre heutige Musik wieder nach Form. Sie war unter Wagner naturalistisch geworden, wie die Literatur unter dem Einfluß der großen Analytiker Norwegens und Frankreichs. Sie existierte nur zu einer Symphonisierung von Vorgängen auf der Bühne, deren tiefern Sinn sie zu malen hatte. Sie analysierte die Wahrheit der Empfindungen und die Charaktere der Personen und ihr ganzer Unterschied zur Literatur bestand darin, daß sie metaphysischer bleiben konnte, da sie elementarer war, und daß sie lyrischer und pathetischer sich gebärden konnte, da sie gerade gegen den Intellekt, sozusagen mit dem Gewissen des Herzens analysierte. Aber diese Logik des Herzensgewissens blieb ihr die Hauptsache. Sie gewöhnte sich die Chöre und Ensembles ab, wie die Literatur die Monologe; denn, wie diese festzustellen glaubte, daß die Menschen niemals allein laut reden, so pochte jene darauf, daß sie niemals durcheinander reden. Sie verschärfte die leitmotivische Arbeit als wandelnde Signalements der Personen, sie zerstörte das geschlossene Lied als unwahre Stilisierung und psychologische Lüge; sie gab ihren letzten Trost in religiösen Erlösungsgedanken und tragischen Philosophien, die das Rätsel der Schöpfung mit einem System zu beantworten glaubten. In einer großartigen Konsequenz beschwerte sie die Süße unsrer Kunstliebe mit der idealen Forderung der Wahrheit,

die das System der Musik als Ausdruckskunst werden mußte. Du weißt, wie Wagner diese gewaltige Mission auf sich nahm, und wie herzlich wir ihn gerade heute lieben, wenn er aus der Fülle seiner Kunst gegen seine Theorie meistersingerlich sündigte.

Es mußte die Reaktion kommen. Wie die Literatur, nachdem sie die große Epoche der Analyse hinter sich hatte, wieder sich sehnte, synthetisch zu werden (das ist der tiefere Sinn unsrer Formsehnsucht), so leuchtete aus der Musik, nachdem sich die Wolken des Ausdruck-Opfers verzogen hatten, wieder der stille Friede der Architektur hervor, die ihr andres Wesen ist. Freilich war es nicht mehr die Architektur der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, die in naiver Freude über den wohlgeregelten Bau der Harmonie und Melodie alle Leidenschaft zu einer entzückenden Komödie des Lebens umstilisierte, sondern es war eine neue Stilfreude, die von der Epoche des Naturalismus gelernt hatte, wahr zu sein, und dennoch nicht auf die Form verzichtete. Sie hob die Form aus der naiven Sphäre in die sentimentale. Sie gestaltete die Form nur als Sehnsucht nach Stil, als inneres Bedürfnis nach Idealisierung. Du wirst mich besser begreifen, wenn ich Dich an einen Garten der Villa neben unserm Sommerhause erinnere, den wir so oft, da er uns nicht gehörte, ästhetisch verspekulierten. Dieser Garten war an einem englisch-modernen naturalistisch ehrlichen Hause und dennoch stilisiert, absichtlich stilisiert wie nach einem italienischen Vorbild. Was liebte der Besitzer in seinen regelmäßigen Terrassen und beschnittenen Hecken? Nicht die Form an sich, wie ein Renaissancekünstler, sondern seine Sehnsucht nach Stil und Form inmitten einer naturalistischen Welt und Denkart, und gegen diesen Wahrheitszwang; die Form wird hier sein Ausdruck.

Die gewaltige Wagnerflut mußte erst abebben, ehe diese neue Formfreude in der Musik sich ordentlich betätigen konnte. Niemals hat in irgend einer Kunst ein Meister so suggestiv auf seine sämtlichen internationalen Zeitgenossen gewirkt wie Wagner. Arthur Seidl hat in einer lehrreichen Broschüre über die Wagnerschule alle die Epigonen zusammengestellt, die in seinem Stil romantische Opern verfaßten und Entsagungspropheten wurden am üppig gedeckten Tische moderner Harmonien. Ich erinnere mich noch, wie ich in den siebziger Jahren im Brockhaus las, daß Wagner niemals Nachahmung finden könne, weil seine Kunst eine egoistische Wurzel habe. Der Verfasser dieses Artikels ahnte nicht, wie recht er hatte. Sein Genie hat zwar einen unermeßlichen Kometenschweif hinter sich hergezogen, aber eine Nachahmung war ausgeschlossen, weil seine Kunst eine ganz persönliche, ja private war, weil er die subjektive Wahrheit der modernen Musik sagte. Nachdem sie gesagt war, war sie vorbei.

Die Reaktion gegen diese Macht hat die neuste Musik gestaltet. Aus Reaktionen kommt Kraft und Einsicht. Aber auch sie fordert Opfer

und verschwendet Größen — das ist ihr wahres künstlerisches Wesen. Eines der merkwürdigsten Opfer war Peter Cornelius, der feine deutsche Kleinmeister, der ganz unabhängig von der breiten Wagnerströmung in seinem „Barbier von Bagdad" einen heitern idyllischen Stoff fand und eine höchst individuell instrumentierte gemüt- und humorvolle Musik dazu schrieb. Aber die Zeit vor fünfzig Jahren war dafür noch nicht reif. Liszt stürzte in Weimar durch die Protektion dieses Werkes und Cornelius geriet durch sein Wohlwollen in eine falsche, ihm widernatürliche Liebe, deren totes Kind der „Cid" wurde, ein stammelndes Epigonenwerk des Lohengrin. Cornelius starb, müde und krank, und Liszt glaubte es seinem Andenken schuldig zu sein, den vergessenen „Barbier" durch eine Neubearbeitung im modernen Stil zu retten. Diese Bearbeitung brachte über die feingeschnittene alte Partitur den schwärmerischen, exotischen Glanz der neudeutschen Orchestertechnik. In ihm lebte Cornelius mit einem falschen Gesicht auf, bis wir vor einigen Jahren in Weimar, an derselben Stelle, da sie einst versagte, die originale Form seiner Oper wieder hören durften und schmerzlich erkannten, wie hier ein seltener Geist durch das Wohlwollen seiner Freunde zwar gerettet, aber zerstört worden ist. Kennst Du einen ähnlichen Fall aus der Literatur? Ich glaube, diese Art Tragik ist ganz einzig und wohl nur für solche wehmütig stillen Musiknaturen möglich, die unter der süßen Last ihrer eigenen Kunst schwach werden.

Ein zweiter interessanter Fall, den ich Dir erzählen will, ist Hugo Wolfs Corregidor. Der berühmte Liederkomponist, der jetzt bei uns zu den meistgesungenen gehört, stand zu Peter Cornelius merkwürdig diametral. Ihm gefielen dessen Weihnachtslieder, die wohl seine schwächste Leistung sind, und es mißfiel ihm so ziemlich der „Barbier" den er undramatisch fand. Gleichwohl war er in derselben Lage. Auch er sehnte sich nach der Oper und, wie alle Liedersänger, nach einer möglichst unmystischen, weltanschauungslosen, frischen und heitern. Einen Buddhastoff (Wagners letzter Gedanke), den man ihm einmal angetragen hatte, lehnte er mit kluger Vorsicht ab. Er nahm sich diese spanische Verkleidungsoperette, die aus einer Novelle des Alarcon für ihn nicht gerade sehr geschickt gezimmert wurde, nnd warf sich darauf mit dem Schrei nach Freude. Trotz sehr verständnisvoller Instrumentation, trotz mancher hübschen Idee und Pointe — es reichte nicht. Man gibt heute diese Oper aus Pietät, nicht aus Bedürfnis, und der Kenner hat vor ihr die eigentümliche Empfindung, daß ein Künstler, der sich im engen Lied mit dem bescheidenen Klavier oft so überraschend suggestiv in dramatischer Illusion äußert, hier auf der Bühne verräterische Gesten sehen läßt. Es gibt Lieder von ihm, wo eine Phrase des Gesanges, ein gutgesetzter Akkord des Klaviers dramatische Visionen hervorbringt; aber in dieser Oper gibt es ein Lied vom spanischen Wein, das die Angel

des Dramas wird und vollkommen phantasielos dahinschlägt. Hugo Wolf starb, ehe er die komische Oper fand, und bestätigte die alte gute Erfahrung, die sich an Schubert, Schumann, Cornelius gezeigt hatte, daß aus einem Liedertemperament niemals eine starke lebensfähige Oper wächst. Diese Menschen sind zu fein für den Freskostil.

Und nun höre den sonderbaren Fall: nachdem zwei zarte junge Deutsche an der neuen heitern Oper gescheitert sind, steht uns allen jetzt als Ideal dieser Gattung die Greisenoper eines robusten Italieners vor Augen: Verdis Falstaff. Du bist aus der Literatur gewohnt, daß Autoren mit rechtem Bühnenblut in ihrem Alter tüchtige Handwerker ihres Faches werden, und daß feinere Bühnendichter, wenn die Schatten ihres Lebens sich verlängern, in eine kühle, bisweilen unirdische Manier sich verlieren. Bei Verdi ist das Handwerk in der Jugend gewesen und die Feinheit im Alter gekommen. Die großen dramatischen Vorzüge und melodiösen Schönheiten seiner ersten Werke verwandeln sich über Aïda, Othello und Falstaff in einer ganz starken Entwicklung zur diskretesten Geistigkeit. Sentimentalität und Passion, die in der Jugend so leicht das zarte Gebäude eines formsichern Stils zerstören, waren im Herzen dieses wundervollen Alten versenkt. Sein Kopf arbeitete heiter, seine Erinnerung setzte die Leidenschaft in ein lächelndes Spiel der Gefühle um, seine Hand fingerte mit souveräner Leichtigkeit auf dem Orchester als einem Kammermusikapparat, auf den Kehlen als einem Paradiese fröhlicher Vögel. Die letzten Werke Verdis, die heiligen Gesänge wie der unheiligste Falstaff, sind Preziosen eines schönen, weißbärtigen Künstlers, der aus der Technik die Freiheit und aus dem Leben die Güte und Klugheit sich gewann und sie nun stillvergnügt verarbeitet. Ich springe heute noch von meinem Sitz auf vor Erregung und Unruhe über diese Ruhe und Abgeklärtheit, mit der die Rhythmen geschossen, die Instrumente aufgefädelt, die Ensembles zusammengeworfen werden. Es ist das Zukunftsprogramm der Oper: der unwagnersche Kammerstil, ohne Pathos, aber mit Humor, ohne Wahrheitsdeklamation, aber mit der Distinktion der verpflichtenden Form.

Der vortreffliche Sir John hat uns für lange Zeit die Theorie von der alleinseligmachenden Tragik genommen. Er erlöste uns von der Erlösung und predigte uns ein wenig Selbsthilfe. Was ist die Ehre der Tragik, Heldenhaftigkeit und Erhabenheit? Kann Ehre ein Bein ansetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? Was ist diese Ehre? Luft! Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemaltes Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus. — O du guter, lieblicher, dicker, versoffener Sir John, wenn du wüßtest, welche feine Thesen gegen alle Ideologie du da aus-

sprichst, gegen literarische Standesgefühle, die die Menschen von ihrer natürlichen Sinnenfreude abbrachten, gegen Weltanschauungsposen, die uns die Wahrheit des Pessimismus dozieren, wo wir so sehr die Lüge des Optimismus brauchen, um leben zu können! Aber es ist gut, daß du das im Rausche sagst, man würde dich sonst vor deinem Termin bezahlen.

Du amüsierst dich, lieber Freund, über diese Apotheose eines charmanten Schwindlers und, im Ernst, Du nennst es vielleicht Feigheit, wenn wir heute uns bestreben, den großen Problemen und schweren Musikprogrammen ein wenig aus dem Wege zu gehen. Ich habe es nie als Furcht empfunden, sondern als Selbsterhaltungstrieb. Ich versichere Dir, daß es für mich nichts Staunenswerteres gibt als das Wagnersche Drama, aber ich wäre ein Stumpfbold, wenn ich imstande wäre, diese größte künstlerische Emanation ständig über mich herrauschen zu lassen. Sie würde mir dann kleiner werden und ich empfindungsloser. Ich kann nicht aus jedem Tag ein Fest machen, ich halte schon eine bayreuther Kampagne kaum aus, ich brauche ein schönes Maß von Reaktion und Untragik, von Spiel und Gefälligkeit. Wenn ihr ins Schauspiel geht, habt ihr gar nicht so sehr diese ewige Auseinandersetzung mit der hohen Tragödie, die nur Literatur bleibt. Ihr kommt viel öfter in die Gelegenheit, mit dem vortrefflichen Bernard Shaw die Pose abzustellen und die Ironie zu befriedigen, als wir, die wir unter diesem maßlosen Druck des wagnerschen Olympiertums leben. Wir sind gezwungen, geradezu die Opposition gegen diese Macht zu kultivieren: das heitere Ensemble, die absolute Symphonie, die intime Linie der Kammermusik, wir entdeckten für uns von neuem Mozart, Don Pasquale und die kleine graziöse französische Oper, wir rufen selbst nach dem bürgerlichen Lortzing, entzücken uns über Smetanas Verkaufte Braut, verlieben uns in Offenbachs Contes de Hoffmann, philosophieren über die Fledermaus — nur weil wir fühlen, daß wir ein wenig mehr die Musik, den Stoff, die Technik, die beschränkten Lieblichkeiten der festen Materie verehren müssen, um uns endlich mal zu häuten und zu verjüngen. Wir waren u geistig, wir wollen wieder sinnlich sein. Oscar Bie

---

Ein Kapitel aus dem in Bälde erscheinenden wundervollen Büchlein „Die moderne Musik und Richard Strauß", Band Zehn in der ebenso gediegenen wie wohlfeilen Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, die unter dem Gesamttitel „Die Kultur" von Cornelius Gurlitt bei Bard, Marquard & Co. herausgegeben wird.

# Zur Psychologie der Schauspielkunst

V.

## Der Schauspieler und sein Publikum

In einer Kunst, deren Material der eigene Körper ist, verwischen sich die Übergänge von Schöpfer und Geschöpf naturgemäß am ehesten. Zum mindesten für den Zuschauer. Der alte Volksinstinkt ging nicht so ins Leere, wenn er lange Zeit dem Schauspieler (was er Dichter und Maler nie tat) eine Stellung beim fahrenden Volke, den Gauklern, Henkern, Dirnen und Prostituierten aller Art, anwies.

Nach dem, was hier früher über den prostitutionellen Grundzug dieser Kunst angeführt wurde, dürfte auch kein Zweifel sein, daß zwischen den nie endenden Klagen über Prostitution und Unsittlichkeit andrer Art am Theater und dem tiefsten Wesen der Schauspielkunst gewisse dunkle Zusammenhänge existieren — Zusammenhänge, die erst dort abreißen, wo reich differenzierte, kulturell hochstehende Naturen in diese Kunst eintreten. Und völlig werden diese Zusammenhänge überhaupt nicht ohne ernsten Schaden für die Ganzheit dieser Kunst abgestreift. „Der Schauspieler ist der notwendige, der geborene Bohémien", sagt Leo Berg in seinem Aufsatz über „Mensch und Darsteller", der das Feinste enthält, was über diese Seite des schauspielerischen Problems gesagt worden ist. Und er sagt am selben Ort: „Seit man nämlich in bürgerlichen Kreisen zwischen Schauspielerinnen und Gouvernanten nicht mehr unterscheiden kann, wird auch immer schlechter Theater gespielt." —

Der Dichter des Jago hat ja zuverlässig die dämonische Bösartigkeit dieser Gestalt auch potentiell in sich getragen (nie hätte er sie sonst geschaffen) und das Verhältnis des Jagodarstellers zu seiner Gestalt ist zunächst gar kein andres. Dennoch wohnt dem naiven Empfinden des Publikums, das den Darsteller in ein viel näheres persönliches Verhältnis zur Gestalt zu setzen pflegt als den Dichter, vielleicht ein kleiner Teil innerer Berechtigung bei.

*

Im großen Ganzen stammt auch dieses Vorurteil des Publikums aus jenem vorerwähnten Grundpunkte, aus der Tatsache, daß in der Schauspielkunst der Schaffensakt selbst sichtbar wird, und der ist stets die Sekunde, wo Künstler und Kunstwerk noch eins sind! Wäre es möglich, Shakespeares Inneres (denn in der Dichtkunst ist alles innerer Prozeß, was in der Schauspielkunst äußerer ist) in dem Momente zu sehen, wo er den Jago gestaltete, er würde ganz so identisch mit seiner Gestalt wirken wie der Jagodarsteller. Jede andre Kunst hat aber vor der Schauspielkunst voraus, daß ihre Werke erst sichtbar werden in einem höhern Objektivierungsstadium, wenn sie sich vom Schaffenden rein

abgetrennt haben. Theaterspielen ist aber gleichsam ein öffentliches Gebären!

Das ist das „Anstößige" an dieser Kunst! Man kann hier an der innern Zusammengehörigkeit von Darsteller und Dargestellten nicht mehr so leicht vorbei — kann nicht mehr im Dünkel rechtschaffner Bürgerseelen diese beängstigend ernsthafte Kunst als ein bloßes Spiel hinstellen. Darum wehrt sich der Instinkt der Spießbürger noch ganz anders gegen eine Theaterlaufbahn der Kinder als gegen die Schriftstellerei oder die Musik.

*

Anderseits ist aber gerade das Ineinanderübergehen von Darsteller und Dargestellten, von Schöpfer und Geschöpf, der tiefste Grund für die besonders suggestive Kraft schauspielerischer Wirkung auf das Publikum. Hier, wo in jedem Augenblick der lebendige Mensch hinter der Gestalt steht, gelingt jedem, was dem Feineren schon beim Buche oder Bilde gelingt: Das Kunstgeschöpf als lebendig, als real zu empfinden!

Da echtes Kunstempfinden mit diesem Gefühl von der innern Realität des Geschaffenen überhaupt erst anfängt, und da in der Schauspielkunst eine, freilich nur scheinbare, äußere Realität hinzukommt — das äußerlich Reale am Hamlet auf der Bühne ist auch nicht die Gestalt, sondern ihr Darsteller, da so der stumpfe Beschauer gewissermaßen hier durch Täuschung zur richtigen Empfindung kommt — so ist die Schauspielkunst die einzige Kunst, die wahrhaft für alle verständlich ist. Auch hier offenbart sich ihr Charakter als Urkunst wieder. —

Deshalb ist es möglich, daß wirklich große Schauspieler in einem Grade populär und beliebt werden, wie kein andrer echter Künstler sonst.

*

Eben deshalb ist aber auch die Theatromanie eine Art des Kunstenthusiasmus, die kein Gut, sondern ein Übel darstellt. Denn wie die außerordentliche Wirkung dadurch zustande kam, daß sich die Person des Künstlers unmittelbar für das Kunstwerk (die Gestalt) einsetzte, so geht jetzt die Begeisterung von der Kunstschöpfung direkt auf die Person über. — Vertiefend und erhebend wirkt aber stets nur der Enthusiasmus, der einer Sache, einem idealen Gebilde (wie es Kunstschöpfungen sind) gilt; das Interesse am einzelnen Privatmenschen (das natürlich von persönlicher Freundschaft einerseits und von einer Begeisterung für große Persönlichkeiten, die zu Symbolen von Ideen werden, anderseits grundverschieden ist), dies Interesse entfesselt nur sehr niedere Triebe der Neugier und Klatschsucht und Eitelkeit. —

Deshalb birgt die Theatromanie dieselbe Kulturgefahr wie z. B. auch die Photographier- und Klatschmethode von Scherls „Woche" — nebst Nachfolgern. Wie diese Methode nämlich, tötet die Theatromanie gerade den Respekt vor dem geistigen Höheren, Nichtpersönlichen der Kunst. Sie

nährt in Gevatter Schneider und Handschuhmacher das Gefühl, daß der berühmte, große X, der ja, wie der Anzeiger meldete, vorgestern den Schnupfen gehabt hat, und wie Fräulein Müller versichert, gestern beinahe mit dem Rade gefallen wäre, doch auch blos ein Mensch sei wie er; und infolgedessen hat er dem großartigen Hamlet gegenüber — denn den identifiziert er mit X und vergißt ganz, daß wohl X, aber niemals der Xsche Hamlet den Schnupfen gehabt hat! — auch kollegialisch vertrauliche Gefühle. Die Theatromanie nährt den bornierten Eigendünkel des Spießbürgertums — hier kann sich der Philister erwärmen, ohne daß er Ehrfurcht zu haben braucht. Denn Ehrfurcht haben — das ist der Tod des Philistertums.

Die Theatromanie und Scherls „Woche", das sind zwei gewaltige Säulen der Philistrosität und der Unkultur, denn sie töten die Ehrfurcht vor dem Großen im Menschen.

*

Es ist charakteristisch, daß Höhepunkte der Theatromanie stets mit tiefsten Erschöpfungspunkten des geistigen Lebens zusammenfallen.

So war es schon im Rom der Kaiserzeit, so war es in Paris zur Direktoirezeit in der Ermattung nach den Revolutionsstürmen, so erreichte die Theatromanie in Wien ihren höchsten Höhepunkt in den tiefsten Reaktionszeiten und ihre bescheidene Blüte in Berlin während des größten Tiefstands der Literatur (1870—1885).

Es ist ein Problem, wie weit die tändelnde Oberflächlichkeit des Wienertums Ursache und wie weit Folge der dort herrschenden Theatromanie ist. Ein gewisser Schlag von wiener Theaterfeuilleton ist noch heute für einen andern Sterblichen unerträglich zu lesen und hat seinesgleichen nur etwa in den Hofberichten gewisser sehr loyaler Blätter.

*

Die Theatromanie ertötet nebenher die Würdigung für das wahre Wesen der Schauspielkunst. Wann hätte auch je eine Pöbelbewegung das Wesen einer echten Kunst erfaßt? —

Indem sich das Interesse im Personenkultus aufbraucht, bleibt für das eigentliche künstlerische Schaffen in der Empfindung der braven Leute dann nur die Wertung einer Nachahmungsfähigkeit. Während das Wesen der Kunst in jener tief innerlichen Transsubstantion besteht, die den Künstler sich in seine Gestalten umsetzen läßt, sieht der Theatromane nur den ihm wohlbekannten Künstler X, einen Mann mit der Fähigkeit, sich zu der und der fremden Gestalt zu „verstellen"!

So ist der weit verbreitete Aberglaube aufgekommen, Talent zur Schauspielkunst wäre die Fähigkeit, tausend fremde Individualitäten nachmachen zu können, während es doch, wie jedes künstlerische Talent, die Fähigkeit ist: die eigene Individualität in tausend verschiedene Formen auszuprägen.

Julius Bab

# Totentanz

Kapitän: „Wenn du zwischen Alice und mir richten solltest, wem würdest du recht geben?“ — Kurt: „Keinem! Aber beiden mein unbegrenztes Mitleid. Vielleicht dir etwas mehr!“ — Das ist die ideelle Marke dieses Dramas. Unbegrenztes Mitleid mit beiden, mit Mann und Weib; dem Mann vielleicht noch etwas mehr. In diesem Schauspiel übt Strindberg die letzte Gerechtigkeit, deren er fähig ist. Es scheint trotz seiner furchtbaren Energie in einer Zeit seelischer Ruhe geschrieben zu sein. In jener hellsichtig-gütigen Stimmung, in der der Feind mit dem Feinde, nach dessen Leben er gestern trachtete und morgen wieder trachten wird, über die Grenzlinie der Lager hinweg Worte des Verstehens tauscht. Warum hassen wir einander so gierig, die wir doch unbegrenzte Fähigkeit zu lieben haben? Warum stürzen wir unerbittlich gegen einander los in einem Kampf, dessen Sinn- und Zwecklosigkeit wir genau erkennen? So fragen sich vielleicht Krieger in Pausen der Schlacht; so fragen sie ganz besonders, wenn sie beide mit schweren Wunden nebeneinander hingesunken. Und dann antworten sie: „Das Vaterland!“ oder „Die Ehre!“ oder sonst ein hohes Wort, dessen Gewalt die Nerven eilig parieren, mag das Gehirn noch so laut Revolte trommeln. Oder sie sagen schlechtweg: „Ja, das liegt so in der Natur der Sache!“

In diesem (zweiteiligen) Drama antwortet Strindberg auf die Frage nach dem Warum all der Schrecklichkeiten des Sexualkampfes —: „Die Liebe.“ Zum ersten Mal antwortet er so; gibt einem Dritten die Schuld, einem mysteriösen Zwang, einem plus fort que nous. Bisher schob er alles gute Recht auf die Seite des Mannes, forderte Mitleid für diesen allein, malte auf dessen Flagge alle leuchtenden Farben der Tugend, Güte und Weisheit, ließ dem Heer der Gegnerinnen nur kümmerliche schmutzige Fähnchen zur Standarte. Hier zum ersten Mal sagt er: „Keinem geb ich recht, aber mein unbegrenztes Mitleid beiden.“ Zum ersten Mal stellt er nicht den Mann als Ur-Wüchsigen dar und die Frau als Epiphyte, von dessen Säften sich nährend, sondern zeigt Mann und Weib als zwei in eigener Art, nach eigenem Gesetz, aus eigener Kraft Blühende. In der Ehe allerdings: als zwei, die gegen einander blühen. Ihre Wurzeln verästeln, ihre Zweige verstricken sich ineinander. Diese Umschlingung, diese Durchdringung — das ist doch die Liebe! Aber das ist noch gewisser der Haß. Das ist der Kampf um die individuelle Freiheit, um die atmosphärische Luft, um die Nahrung, die der Boden gibt. In diesem Strindberg-Drama blitzt eine Ahnung von der innigen Verschwisterung der Liebe mit dem Hasse auf. (Es fällt sogar einmal das Wort: „Liebeshaß“.) Eine Ahnung, die gewiß weiter reicht

als bis in die Dimensionen eines geschmackvollen Paradoxons; die bis zum tiefen Grund des erotischen Empfindens dringt und dort um dessen geheimste Wurzel leuchet. In diesem „Totentanz" dämmert die Erkenntnis auf, daß das eine Ende der Liebe („Ende" nicht zeitlich gebraucht, sondern wie man von Enden eines Stabes spricht), daß das eine Ende der Liebe: Haß ist. Denn heißt „lieben" eins werden wollen mit dem geliebten Wesen, so ist es ebenso Liebe, wenn man den andern schluckt, wie wenn man von ihm verschluckt wird. Im Effekt ist es dasselbe. Daß der Kuß in seiner leidenschaftlichsten Ekstase ein Biß wird, ist vielleicht mehr als rein physiologischer Uebermut.

In diesem Totentanz ist oft die Rede davon, oder mindestens die Andeutung. Der Mann ist ein „Vampyr" und die Frau eine „Teufelin". Aber über dem Schluß der außerordentlichen Komödie, welche schwarz ist von den dunkelsten Klängen des Hasses und der Wut, schwebt doch die Liebe als ein sanfter, mondheller, auflösender Harfenakkord. Gleichsam: die befreite, entzauberte Seele, die in Haß-Gestalten gebannt war. Im „Totentanz" zum ersten Mal stellt der Dichter die Wut der Geschlechter dar, ohne selbst zu wüten. Zwar: das Leid des Menschen Strindberg gibt der Komödie ihren Inhalt, aber das Auge des Künstlers Strindberg gibt diesem Inhalt Größe, die Phantasie des Dichters weitet ihn bis zur Grenze des Mystischen, das Können des Dramatikers bändigt und zwingt ihn in die knappste Form, und in sein kompliziertes Dunkel senkt das Auge des Naturforschers den stark und ruhig leuchtenden Strahl der Erkenntnis: Ein ganzer Strindberg, sozusagen, dieser „Totentanz"! In keinem seiner Dramen wirken die vielfachen Kräfte jener ungeheuern, elementaren, eruptiven Begabung, der stärksten vielleicht, die heute die literarische Erde drückt, so im Bündel konzentriert wie hier. Und wahrhaft wohl tut der unerbittliche Griff solcher Dichterfaust um solches Thema, an dem die heimischen Dichterhändchen nur zärtlich und melancholisch herumgekitzelt haben.

Auf einer einsamen Insel, in einem alten Festungsturm, lebt das Paar, um dessen Geschick es sich im „Totentanz" handelt. Nebenan feindlich gesinnte Menschen, draußen das Meer, der Sturm. Und innen die angehäufte, alle Zimmer füllende Qual eines fünfundzwanzigjährigen Beieinanderseins. Strindberg erfand diese örtliche Isoliertheit des Schauplatzes, weil in solcher Einsamkeit der Ehe-Bazillus seine giftigsten Wucherungen treibt, weil hier eine Reinkultur des Ehe-Elends gedeihen konnte. Sonst schwimmt im Trubel der Gesellschaft, im Interesse an den andern, im Lärm vorbeiströmender Ereignisse vielleicht das Böse und Schmutzige weg, das im dauernden Beisammensein zweier Menschen unabweislich sich ablöst. Hier blieb es, sammelte, staute sich, fünfundzwanzig Jahr lang; die Kinder kamen aus dem Hause, weil man vor seelischer Infektion durch solche Keime behüten wollte. Man ist mit

allen Menschen ringsum verfeindet. Weil man ja auch mit ihnen — die man immer sieht, die man immer braucht, deren geringstes Lebensdetail man genau kennt — gleichsam verheiratet ist. Und dieser Festungsturm, in den ein telegraphischer Apparat spärliche Zeichen nach der Außenwelt bringt, wird an sich zum Symbol der ehelichen Gemeinschaft, welche ist: Abgeschlossenheit, eingepferchte Triebe, Kerkerwände, durch die nur dann und wann das draußen flutende Leben einen höchst verdünnten Tropfen sickern läßt. Nie sind die Häßlichkeiten des erzwungenen ungestörten Beieinanderseins röter gemalt worden als im „Totentanz". Diese genaue Kenntnis der physischen und psychischen Mechanik des andern, dieses satanische Wissen um alle Reizungen und Hemmungen des andern, dieser völlige Mangel an Geheimnis, diese Vertrautheit, in der alle körperlichen und geistigen Unappetitlichkeiten sich hervortrauen, in der die Seele ungeniert rülpst und nicht mehr „auf die Seite geht", wenn sies nötig hat — das hat allen gegenseitigen Respekt und alle gegenseitige Scham abgetötet. Es ist wie eine Verdammung, den andern immer nackt sehen zu müssen. Es ist wie eine Verdammung, im andern, mag sein Wesen musizieren, wie es wolle, immer nur dessen verhaßte Ur- und Grundmelodien klingen zu hören.

Der Sumpf dieser Gemeinschaft wird von zwei Ereignissen zu einer Art Sturm aufgerührt. Das eine ist die Ahnung nahen Todes, die den Mann überfällt, von der Frau als Bundesgenossin jubilierend begrüßt, von ihm mit dem Aufgebot der letzten Energien zurückgewiesen wird. Das andre ist das Erscheinen eines Verwandten und Jugendfreundes, dessen gutes Wollen, vom giftigen Atem dieses Heims gestreift, bald lahm wird und einknickt, der hier aus einem Meister der Güte zu einem Werkzeug des Bosheit wird und erst einen Millimeter vor dem Abgrund mit einem großen Sprung nach rückwärts sich zu retten weiß.... Es ist schön, wie der Dichter den Geist seines Helden, diese lebenbejahende, trotzige, hochmütige, alle verachtende Kampfnatur, durch solche Todesahnungen einen Augenblick gleichsam ins Jenseits taucht, ihn, schwankend von aller Angst und Hoffnung dieser mystischen Gegend, wieder ins alltägliche Dasein setzt; und es ist schön, wie dieser Held jetzt, den Geschmack des Sterbens im Munde, erst zu einem Paktierer, zu einem Mutlosen wird, der sich an den Freund klammert, vor den gastlich geöffneten Armen des Todes fast Schutz in den ungastlichen Armen der verhaßten Frau sucht — dann aber sich aufrafft, sich streckt, seine Kräfte spannt und nun dem Tod begegnet wie allen übrigen, wie dem Freund, wie der Gattin: als einem „unintelligenten Schurken", den man unterjochen, wegintrigieren kann oder verachtungsvoll gar nicht zu bemerken braucht. Und es ist wunderbar, wie der Dichter jenen Jugendfreund, der als Mensch einigermaßen schematisch ausgefallen, zum ziemlich dürftigen Typus des Begreifers und Verzeihers geworden ist, dem organischen

Wachsen und Werden des Dramas eingliedert. Die andern werden von der Art dieses Menschen, die zur Beredsamkeit, zur Klage, zum Sich-Offenbaren lockt, förmlich gezwungen, ihr eigenes Wesen auszuwickeln. Sie setzen gleichsam an ihm ihres Ichs klarste Kryställe ab.

Drei Personen bilden das ganze Menschenmaterial des „Totentanz". Ein kleines Fleckchen dramatischen Landes also, aber die besten Quellen menschlicher Größe hört man in ihm leise rauschen und die schlimmsten Quellen menschlicher Schande und Bosheit gefährlich grollen. Eine kleine Welt, aber eine, die großen Schatten wirft, geeignet, manche Helligkeit zu verdunkeln, an der die Menschen sonst gern ihr Auge erfreuen. Die Not in diesem Drama wirkt so lastend, weil sie unabänderlich scheint; nicht nur: „es liegt in der Natur der Sache", sondern mehr noch: „es liegt in der Sache der Natur". Es ist ein Gehorchen und Zurückweichen vor übermächtigen Naturgesetzen, gegen die menschlicher Wille, Mut, Ehre, Güte, Tüchtigkeit nicht aufkommen. Es ist ein Kampf psychischer gegen chemische Gesetze — aber diese sind stärker. Man kann nichts Besseres tun als resignieren. Schweigen und weiterdienen! So klingt der erste Teil des „Totentanz" aus. Die Mauern unsrer Gefängnisse, scheint der Dichter zu sagen, sind nun einmal zu dick! Wir kratzen uns die Finger an ihnen blutig und stoßen uns die Köpfe wund — hilft alles nichts. Stochern wir nicht im Schlüsselloch herum, sondern laß uns warten, o freundliche Feindin, bis eine höhere Gewalt die Türe von außen öffnet. Es ist Resignation in diesem Stück aber eine physische, keine moralische. Die Resignation erkannter Ohnmacht. Die Menschen beugen sich nicht in Demut dem Schicksal, sie kuschen blos vor seinem herrischen Kommando und knurren im Innersten weiter.

Drei Menschen blos in diesem Drama; und eigentlich auch wenig Vorgänge. Man ist am Ende dort, wo man am Anfang war, und der Zuhörer hat den Eindruck, daß sich Aehnliches, wie die Ereignisse dieser zwei Tage, in den fünfundzwanzig Jahren jener Ehe schon öfter abgespielt haben muß; Aehnliches, vielleicht sogar Aergeres. Es gibt auch wenig „Geist" im „Totentanz", falls man nicht mit dem schmierigen Glanz dieses Wortes den diabolischen Humor decken will, das spitzige Gelächter, das für Augenblicke die Melancholie der Vorgänge durchsticht. Aber es ist in diesem Drama mehr und Besseres. Vor allem eines: Größe. Größe in der Betrachtung, in der Konsequenz, in der künstlerischen Darstellung; Größe auch in der Einfachheit des dramatischen Baus, in der Strenge des Dialogs. Ein herrlicher Dialog, dunkel an Farbe, satt an Inhalt, sparsam an Worten. Ein Dialog, manchmal von so starrer Wut und Gehässigkeit, daß es wie artikulierte Naturlaute klingt, wie ein kurzes Gebrüll von Worten. Und manchmal haben diese schmalen Sätze eine solche treffsichere, bösartige Schlagkraft, daß es von unsichtbaren Prügeln schallt, daß Rede und Gegenrede wie Peitschenhiebe

durch die Luft schmitzen. Daneben Stellen von tiefster Trauer; kurze Beichten, in Seelennot dem Freunde aufs Herz gelegt; gesprochene Tränen, heiße Worte, die langsam wie aus einer offenen Wunde fließen. Manchmal überm Haupt dieser schlimmen Menschen ein leises Aufleuchten der Märtyrer-Gloriole, aber niemals die kleinste Sentimentalität, nie wird der Jammer dickflüssig.

In diesem „Totentanz" sind poetische Einfälle von hoher Kraft und Schönheit, starke Stimmungen, die ungezwungen werden und da sind, wolkengleich über den Himmel der Komödie streichen und deren Menschen und Dinge in seltsames graues Licht tauchen. Die große stumme Szene im vierten Akt, das Abschiednehmen des kranken Mannes von den lebendigen und leblosen Freunden seines bisherigen Daseins, ist ein Geschenk wahrhaft dichterischer Inspiration; und ein wahrhaft witziges Requisit ist der telegraphische Apparat im Zimmer mit seinem unheimlich-mysteriösen Geklapper, das so kalt und unpersönlich in die allzu überhitzte, allzu persönliche Atmosphäre des Dramas schneidet. Wie rührend ist, bei allem besten Willen des Dichters zur Gerechtigkeit, seine fast scheue, verlegene Art, dem Mann ein kleines Plus an Güte zuzuwenden, ihn zu liebkosen. „Schad um ihn", sagt dann heimlich irgend jemand im Drama; oder: „Es ist doch Größe in seiner Kleinlichkeit"; oder sonst ein zärtliches Wort, das wie ein gütiges Streicheln von des Dichters Bruderhand ist. Am innigsten aber bewundre ich die Noblesse, mit welcher der Dichter die Natur ganz wenig zum Mitspielen heranzieht. Er hat sie ja so nah bei der Hand! Das Meer rauscht ins Zimmer, und der Sturm schlägt die schönsten chromatischen Skalen um den Festungsturm. Aber nichts „macht" er, Strindberg — der die Natur liebt wie nur je ein Schwärmer, und sie zu schildern weiß, wie nur je ein Dichter — aus diesem so dankbaren Stimmungsmaterial. Nichts. Draußen stürmt es, und das Meer ist da, und es wird Morgen und Abend, und der Kapitän sagt: „Aha, es weht! Ja, der Barometer ist gefallen!", und die Frau sagt höhnisch: „Du bist ein Mann, der sich im Dunkeln fürchtet und an Barometer glaubt!!" Das ist alles. Und doch spüre ich Meer und Sturm und ihre zauberischen Beziehungen zu den Insel-Menschen und ihre Melancholie und ihre Gewalt weit stärker, weit intensiver, als wenn ich sie, in Bildern dosiert und in Gleichnisse als Oblaten gewickelt, hätte einnehmen müssen. Was hätte ein deutscher Dramatiker mit so nahem Meer und so brauchbarem Sturm getrieben! Welch dicken poetischen Schaum hätten die Wellen aufgesprudelt, wie rhetorisch hätte der Sturm geheult! Oh sicher, wir wären alle gehörig seekrank geworden.

*

Das wiener Lustspieltheater spielt nach meinem Empfinden dieses Strindberg-Drama zu langsam. Es sind freilich arg verbrauchte, ge-

langweilte, trostlose Menschen im „Totentanz". Aber doch Menschen von einer ungeheuern Spannung, Menschen, deren psychische Federn sozusagen durch die Last des fünfundzwanzigjährigen Elends konzentrierteste Kräfte in sich aufgespeichert haben. Ermüdete, aber doch immer gehetzte Menschen; kurz, aber rasch Reagierende.... Den Kapitän spielt Herr Jarno. Seine Leistung trägt das Stück, die Partner lassen es fallen. Brutalität gelingt ihm wunderbar: offene und heimliche, solche, die nach innen sich verkriecht, und solche, die elementar nach außen schlägt. Energie in allen Schattierungen, von der kleinsten Bosheit gegen einen wehrlosen Menschen bis zum großen Trotz gegen metaphysische Gewalten, stellt er ausgezeichnet dar. Weniger echt klingt die Melancholie, klingen die Trauer-Kantaten des Gehirns und der Seele. Die angstvollen Blicke über den Rand des Daseins, die Ausflüge ins brodelnde Dunkel glücken Herrn Jarno; die Heimkunft von dort, die mit Ahnungen und mystischen Schauern beladene Rückkehr gelingt ihm nicht so gut. Hohn, Hochmut, das Aggressive gegen den andern, trägt er unübertrefflich vor; Erkenntnisse, Kleinmut, das Aggressive gegen sich selbst, nicht gleich überzeugend. In kurzem: für das Moll der Figur hat Herrn Jarnos Kunst nicht die echtesten Töne, alles Dur klingt prachtvoll.... Es glückte der Darstellung des „Lustspieltheaters" nicht völlig, den starken, dunklen Rhythmus dieses Dramas frei zu machen. Aber seine nächtig-schwermütige Melodie klang doch allen, die nicht stocktaub ins Theater gekommen waren. Alfred Polgar

---

# Sommernachmittag

Wir sitzen unter Birken Hand in Hand.
Der rasche Weg kommt froh vorbeigeschritten.
Das Gleißen eines Stroms ist hingebrannt,
Als seien Sterne drauf ins Meer geglitten.
Der Horizont ist weit zurückgeweitet.
Um uns in Korn und Sonne liegt gebreitet
Das lichterlohe Land.

Entlang die Straße kommt ein Ton gegangen,
Dem leis die Wasser zum Geleite singen.
Und schwingt in hohlen Telegraphenstangen.
Die Birken beben wie in Miterklingen.
Mir ist, als seien die Gelände
In Licht und Klang
Von dir geschaffen, mir zu Fest und Spende.
Da knie ich hin in Demut und in Dank.

Ernst Lissauer

# Frau Warrens Gewerbe

Dieses Stück von Bernard Shaw, das jetzt zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne erschien, ist etwa dreizehn Jahre alt. Der Geist, der darin die Probleme sichtet und in Bewegung setzt, ist seither reicher, vielfältiger, gewandter geworden; aber im Wesen ist er derselbe geblieben: Ein Erzieher gegen das unnütze Pathos überkommener Worte, ein Hygieniker des Verstandes. Er hat es indessen vermocht, auch Menschen nach seinem Bilde zu formen, und ist also gewiß ein bedeutender Künstler. Hier aber sind ihm noch Fragen die Hauptsache; und die Antworten, sofern es welche gibt, werden weniger in Ereignissen als in Gesprächen entwickelt. Ein beredtes Advokatenstück, präzis in der Aufstellung seiner Sätze wie nur irgend ein französisches, aber in der Behandlung des Menschlichen schon durchaus englisch korrekt, ohne Tränen und ohne Fluch. Nur das ganze Persönliche, der große künstlerische Witz, der in der kleinen Situation das Zentrum des ganzen Menschen auszufinden und zu treffen weiß, ist erst ganz leicht und ungefähr angedeutet. Es ist ein Stück, wie geschaffen für das Schulstudium der Entwicklung dieses angeblich rätselhaften Geistes.

Bei Sardou findet sich einmal, ich glaube in „Odette", ein ähnliches Verhältnis von Mama Kupplerin und Jungfer Tochter. Sentimental natürlich, durchaus sentimental; in den Armen liegen sich beide. Was den Franzosen interessiert, ist selbstverständlich nur, ob die Unschuld des Mädchens so etwas aushalten und dabei überdies noch schmackhaft genug für einen braven Mann bleiben kann. Das ist, für unser heutiges Empfinden, eine richtige dumme Plebejerfrage, auch dem großzügig bürgerlichen Menschen schon zu beschränkt. Shaw, der immer und mit Lust über den Bürger hinausgeht — er muß ihn ja erziehen! — fragt keinen Moment nach so unnützen und — im Sinne seiner Forderungen — gänzlich wertlosen Qualitäten. Seinetwegen könnte Vivie auf ihrem einsamen Landsitz auch zwölf Liebhaber probiert haben, sie wäre ihm darum nicht geringer, nicht unbrauchbarer für seinen Zweck. Denn dieser ist lediglich: ein Verhältnis von Intelligenzen, von Lebensanschauungen darzustellen. Nur um der lieben englischen Mitbürger willen — man begreift. Und vielleicht auch der größern Bequemlichkeit halber; mit Intelligenzen operiert sichs eben viel leichter, wenn das Erotische ausgeschaltet bleibt. „Aber ich brauche keine Mutter und keinen Mann", sagt sie. Keine Mutter — das geht. Die Mutter ist nur vor der ersten Sekunde des Daseins eine unumstößliche Naturnotwendigkeit. Aber keinen Mann? Ja, dann freilich, liebes Mädchen! Dann hast du eben einen unberechenbaren Vorteil vor hunderttausenden deiner lebendigen und gedichteten Schwestern, und Herrn Shaw ist zu diesem Vorteil, der so unendlich viele Komplikationen ganz aus dem Gesichtsfeld schafft,

von Herzen zu gratulieren! Welche Erleichterung für die notwendigen Gänge des Verstandes, für die Zweckmäßigkeit im Reden und im Handeln! Der Bernard Shaw, den wir kennen und verehren, ist hier fast noch auf sein nacktes System reduziert. Ein Schulbeispiel, wie gesagt.

Die Grundlinie seines Systems ist: die hohle Großsprecherei der Gesellschaftsmoral (der englischen, wie er meinte, der europäischen, wie wir wissen), überwunden und beschämt von der reinlichen Zweckmäßigkeit einer neuen Kultur, einer Intelligenz-Kultur. Das Schöne und das Verhexte, das Rätselhafte und das Amüsante in den spätern Stücken ist eben, daß sich diese beiden Prinzipien, daß sich Alt und Neu so oft in einer und derselben Person begegnen, durchkreuzen, beleuchten und überraschend umwandeln. Hier aber, in diesem Thesenstück, dessen These freilich von Shaw ist, sind sie sorgfältig von einander geschieden und von je einem menschlichen Wesen ausschließlich umgrenzt. Die Mutter ist alt, die Tochter ist jung, wie es sich gehört, so im Äußern, wie im Innern, an Jahren, an Fühlen, an Wollen. Die Mutter pathetisch, familiär, verschwommen empfindsam, und nur darum unbrauchbar und verwerflich; die Tochter korrekt, weltläufig, klar mit sich selbst, und darum siegreich und beständig. Zwei Auseinandersetzungen haben die beiden, worin sich das mit aller wünschenswerten Genauigkeit entscheidet. Die eine am Schluß des zweiten Aktes mit dem reinlich abgezogenen Ergebnis: Du bist eine Kupplerin, aber das ist kein Grund, dich zu verachten. Der Mensch muß nun einmal Geld verdienen, um zu leben, und auf eine andre Art hättest du, wie unsre Gesellschaft ist, und wie die besondern Umstände liegen, niemals so anständige Summen hereinbringen können — es ist in Ordnung. . . . Das andre Gespräch am Ausgang des Stückes mit dem ebenso reinlichen Resultat: Aber du hättest eben sein müssen, was du bist. Du bist eine Kupplerin und willst gerührte Hausmutter sein und edle Dame und, wer weiß, was sonst noch Verlogenes und Veraltetes. Das geht bei mir nicht. Ich bin zum Geldverdienen da, und ich will sein, was ich bin. Du bist doch nur eine gewöhnliche Frau. Es ist in Ordnung, geh!

Das ist der Inhalt des Stückes, kurz und glatt. Alles andre wird getan und gesprochen, um diese zwei Personen gegeneinander in Bewegung und das Prinzip, das jede versinnlicht, aus ihnen herauszubringen. Ein Schulstück; ein leichteres Thema zur Einführung in den literarischen und kulturhistorischen Gegenstand: Shaw. Aber an den Stellen, wo es sich frei bewegt, ohne, dem Zweck gehorchend, zu perorieren, ist es entzückend graziös, schlank und von unauffälliger Zierlichkeit, schon ganz in der erfrischenden Kühle und Helle jener Athmosphäre, in der die spätern Geschöpfe dieses Meisters so herrlich herangewachsen sind. Wie sehr dieser ungewöhnlichen, freudig machenden Luft seiner jungen Welt strenge

sachliche Logik als starkes Lebenselement beigemengt ist, läßt sich auch hier schon erkennen. Denn die Frage: Was wäre nun aus Vivie geworden, hätte sie unter denselben Bedingungen leben müssen, wie ihre Mama? entgeht ihm keineswegs als stärkster Einwand gegen seine These. Und er gibt laut und vernehmlich die Antwort: Dann wäre sie geworden, was Tante Lizzie ist, die Schwester der Frau Warren. Er sieht sich gezwungen, der lieben Logik zuliebe diese neue Figur zu erschaffen, die er freilich nicht auf die Bühne bringt, die aber feiner, interessanter, beweisender sein könnte als alle andern Personen des Stücks. Sie ist Kupplerin, und sie ist, was sie ist. Mutter und Tochter kommen in ihr zusammen, das Leben, wie es Shaw sieht und will, feiert in ihr seiner Triumph über die pathetisch lügnerische Moral. Es ist in Ordnung. Ich zweifle nicht daran, daß Tante Lizzie, wenn Shaw das Stück heute schriebe — oder ein ähnliches, denn dieses wird er wohl nicht mehr machen wollen — die glänzendste, schlagendste, verlockendste, wahrscheinlich die Hauptrolle darin wäre. Damals aber war sie wohl nur in seiner Überlegung, noch nicht in seiner Kraft. Sie hätte ihm vielleicht auch die Ordnung der Themen verwirrt, die er zu jener Zeit etwa noch nett und übersichtlich abzusondern genötigt war. Es ist ein leichteres Beispielstück.

Und gerade darum mit großem Verdienst vor einem Publikum zu geben, das von verläßlicher Höflichkeit, aber nicht sehr schnell gewillt ist, anders zu sehen, als es bisher sah. Der Kursus über den kulturhistorischen und moralpsychologischen Gegenstand „Shaw" beginnt ja eben erst; man muß sich an die leichtern Beispiele halten. (Drei von den schwierigen, mehr verwickelten sind vorher beklagenswert glatt durchgefallen). Von hier aus geht die Entwicklung im Verstehen und im Genießen unschwer weiter. Wer den Frank Gardener und den Pastor Samuel gut erkannt hat, wird sich dann auch mit Marchbanks und seinem Gegner zurechtfinden. Und wer sich mit Fräulein Vivie abfinden kann, den werden die verschiedenen Teufelskerle von nachher nicht erschrecken. Von diesem geschäftstüchtigen Neutrum zu jenen lebenstüchtigen Männern sind nur mehr ein paar heitere Sprünge, die freilich die Phantasie über ihren eigenen Witz tun muß. Hier lernt man mit Interesse verstehen, was man dort verständig genießen soll. Das Stück ist denn auch nicht angezweifelt oder gar abgelehnt, sondern so ziemlich begriffen und sehr herzlich angenommen worden.

Es wird im wiener Raimund-Theater mit etwas volkstümlicher Deutlichkeit, aber sonst sehr gut gespielt. Frau Helsey, deren ausgiebiges Talent vermutlich in irgend einer alten Theaterschule beschädigt worden ist, kommt jetzt, in den Charakterrollen modernen Stils, die ihr nie und nirgends eingedrillt werden konnten, viel freier und leichter zu ihrem eigenen Temperament und kann endlich voll ausgeben,

was sie an schönen Kräften und besondern Gaben in sich hat. Frau Warren war die beste und echteste Leistung, die sie bisher geboten hat. Herr Edthofer, der den jungen Gardener spielt, ist wegen einer kleinen Aehnlichkeit mit Bassermann den Wienern besonders lieb und wegen seines klaren, raschen, energischen Sprechens für Shaw besonders geeignet. Ein priesterlich Moderner unter den Kritikern setzte zu der Klage an, daß der eigentliche Shaw-Stil gefehlt habe. Ich möchte warnen. Wenn man Shaw, weil er einen besonders beweglichen Witz hat und in englischer Sprache schreibt, nun auf einmal so spielen wollte, als ob lauter geistreiche Clowns auf der Bühne wären, das hielte ich für einen gefährlichen Irrtum. Seine Ironie wächst unmittelbar und wurzelfest auf seiner Logik. Und der darstellende Stil für ihn kann nur von der genauesten logischen Durchbildung des Gesagten und des Geschehenden ausgehen. Dann kommt der Witz, der große, das Leben meisternde Witz schon von selbst heraus. Willi Handl

# Kasperle-Theater

## Rittner

Rudolf Rittner, der uns viel war,
geht mit Schluß von diesem Spieljahr
erst in sich und dann aufs Land.
Von den eiteln Bühnenkünsten
treibts ihn zu des Düngers Dünsten,
die er immer herrlich fand.

Statt sich täglich zu „verstellen",
jagt er lieber nach Forellen,
die er aus dem Bache fischt.
Denn Berlin, die Residenzstadt,
die sehr viel Intelligenz hat,
ach! für Künstler taugt sie nischt.

Lange währts, bis er in Not kam,
aber als das Blumenboot kam,
sprach er: „Schluß!" und scheidet froh.
„Brötelmänner zu kreieren
und sie täglich vorzuführen —
nee, da dresch ich lieber Stroh."

Otto Brahm denkt sich: „Jetzt geht er!
Das heißt: ein'ge Monat' später.
Mein Direktorherz, es bricht! —
Andrerseits mach ich hingegen
einen Freudensprung, 'nen schrägen,
denn Max Reinhardt kriegt ihn nicht."

Reinhardt ist bestürzt und fraget:
„Hab ich darum abgejaget
jede Kraft der Konkurrenz?
Himmelherrgott! Was beginnen,
Wenn mir solche Coups zerrinnen
Wie der graue Schnee im Lenz!

Ach, man soll es nicht riskieren,
Abschlüsse zu publizieren
in der Zeitung, ehe man
sie perfekt hat. Und ich bebe,
daß ich ähnliches erlebe
mit der Else Lehemann."

Jeder denkt sich so das Seine.
Ich, der ich dies schreibe, meine,
daß der Rittner bleiben muß.
Denn in unsrer Kunstoase
war er ohne jede Phrase
stets Erquickung und Genuß.

Vielen Mimen möcht ich raten:
Laßt die Kunst und nehmt den Spaten,
sucht im Landbau euer Glück!
Rittnern woll'n wir weiter haben!
Doch — — Patroklus liegt begraben,
und Thersites lut sich dick.

Bumsi

# Rundschau

## Der Dichter Wolzogen und sein Kritiker

In der letzten Zeit konnte man vielfach eine Charakteristik und Würdigung Ernst von Wolzogens lesen, aus der eine ungewöhnlich günstige Meinung über diesen Autor sprach. Er wurde geschildert als ein Mann, der „vielseitige Begabungen und Interessen zeigt und überraschende Entwicklungen durchmacht", als ein Mann, der stets „neue Stoffe in neuer Darstellungsart brachte", als ein Mann, für den die Überbrettelei der „Gelegenheitsspaß eines gutgelaunten Verschwenders, der es dazu übrig hatte" gewesen sei, und der doch diesen Spaß „mit künstlerischer Feinheit und Freiheit ins Werk gesetzt" habe, um dann „die gerade Linie seiner Entwicklung" wieder aufzunehmen. Wer ist der Kritiker, der diese hohe Schätzung des Dichters so kräftig bekundet? Wer ist der Mann, der den Vorwurf, Wolzogen habe sein Talent in Engelhornscher Unterhaltungslektüre verzettelt, mit dem entrüsteten Schrei: „und das nach dem ‚Kraftmayer'!" zurückweist, und der somit offenbar jenem amüsierlich und flüchtig hingeplauderten Büchlein das Gewicht eines unantastbaren Kunst- und Kulturdokuments beilegt? Wer ist der Kritiker, derlo über Ernst von Wolzogen denkt? Dieser Kritiker ist Ernst von Wolzogen.

Da er mit seiner kritischen Meinung ziemlich allein dasteht, so konstatiert dieser von taktvoller Bescheidenheit blühende Schriftsteller natürlich wieder einmal das „Elend der deutschen Kritik". „Der deutschen Kritik fehlt es im allgemeinen an nationalem und gesellschaftlichem Taktgefühl, und sie teilt mit unserm gelehrten Philisterium alten Stils den Hochmut der Beschränktheit." Man sieht, er ist nicht sehr freundlich gegen seine Kollegen, dieser Wolzogen-Kritiker Wolzogen. Er hält sie wohl gar für voreingenommen, für interessiert! Sie sind allerdings nicht so objektiv wie er. Sie sind ein wenig voreingenommen, eingenommen von dem, was ihnen ihr innerstes Gefühl als Kunst, als lebenerhöhende Lebensgestaltung bezeichnet; sie sind allerdings interessiert, die Verwechslung dieser Kunst mit einer mehr oder minder witzigen Beplauderung des Lebens zu verhindern — sind interessiert, weil sie das als ihren „Beruf" fühlen.

Einen Autor, der in seinen zahlreichen Arbeiten fast nie den Geist eines Künstlers — der noch im kleinsten das Ewige zu gestalten ringt — verraten hat, aber stets den Geist des Tagesschriftstellers — der das im Zeitungssinn Interessante, Moderne, Aktuelle der Erscheinungen sieht und bespricht — einen solchen Autor nachdrücklich als Nichtkünstler zu kennzeichnen, ist mehr als das Recht, ist die Pflicht der Kritik, die vor allem das Gefühl vom wahren Wesen der Kunst rein erhalten soll. Um die Erfüllung dieser Pflicht ist es in der heutigen Kritik wahrhaftig nicht so schlecht bestellt, wie Herr von Wolzogen glauben machen will; man müßte denn gerade die Unterschicht und den Abhub der Kritik, die Region der Schlaikjer und Alberti, für die Kritik selber ansehen und ausgeben. Nein, daß ein Autor von der geringen Selbstzucht und Selbsterkenntnis des Herrn von Wolzogen es bei uns wagen darf, vor der Öffentlichkeit ein tönendes Selbstlob anzustimmen und die aufrichtigen und feiner fühlenden Kunstfreunde mit Schmutz zu bewerfen — das allein ist: „das Elend der deutschen Kritik"!

Fero

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. Österreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
25. Oktober 1906
II. Jahrgang Nummer 43

# Shakespeare

Obgleich wir von Shakespeare nicht das geringste wissen, ist er doch die einzige Person in der ganzen modernen Geschichte, die uns wirklich bekannt ist. Laßt Timon, laßt Warwick, laßt den Kaufmann Antonio für sein großes Herz zeugen. Wo ist eine Frage der Sittlichkeit und Sitte, der Staatskunst, der Philosophie, der Religion, des Geschmacks, der Lebensführung, die er nicht behandelt hätte? wo ist ein Geheimnis, von dem er nichts gewußt hätte? wo ist ein Amt, ein Beruf, ein menschliches Wirkungsfeld, das er nicht berührt hätte? wo ist ein König, den er nicht in der königlichen Würde belehrt hätte, wie Talma den Napoleon? wo ist ein Edelmann, dessen Manieren er nicht verfeinert hätte? welches Mädchen hat seine Verse nicht süßer gefunden als ihre zartesten Liebesstunden? welcher Liebhaber war ihm an Liebe, welcher Weise an Tiefblick gleich?

Manche begabten und urteilsfähigen Kritiker sind der Ansicht, daß keine Kritik Shakespeares etwas wert sei, die sich nicht ausschließlich auf sein dramatisches Verdienst stütze. Ich denke ebenso hoch von seinen dramatischen Verdiensten wie diese Kritiker, aber ich bin der Ansicht, daß sie erst in zweiter Linie kommen. Er war ein Mann, der etwas zu sagen hatte, ein Gehirn, das Gedanken und Bilder ausströmte und dem, als es ein Ventil suchte, das Drama gerade am nächsten lag.

Wäre er ein geringerer gewesen, so hätten wir zu beurteilen, wie gut er seinen Platz ausgefüllt hat und wie tüchtig er als Dramatiker war; und er war der beste Dramatiker der Welt. Aber es stellt sich heraus, daß das, was er zu sagen hatte, von solchem Gewicht war, daß es die Aufmerksamkeit von dem Vehikel ablenkt. Er ist wie ein Heiliger, dessen Geschichte in allen Sprachen überliefert, in Verse, in Prosa, in Gesänge und Bilder und in kleine Sinnsprüche zerschnitten wurde, so daß der Anlaß, der dem Gedanken des Heiligen die Form einer Unterredung oder einer Predigt oder eines Gesetzbuches gab, unwesentlich ist

im Vergleich zur Universalität der Anwendung. So ergeht es uns mit dem weisen Shakespeare und seinem Lebensbuch. Er schrieb die Melodien für alle unsre modernen Musikstücke; er schrieb den Text unsrer Sitten; er zeichnete den englischen Menschen und den europäischen Menschen, den Vater des amerikanischen Menschen; er zeichnete den Menschen und beschrieb seinen Tag und sein Tagewerk; er las in den Herzen der Männer und Frauen; er wußte von ihrer Ehrlichkeit und von ihren Hintergedanken und Listen, von den Listen der Unschuld und den Übergängen, auf denen Tugenden und Laster in ihr Gegenteil hinüber gleiten; er konnte im Antlitz des Kindes den Anteil der Mutter vom Anteil des Vaters scheiden; er zeichnete die feinen Grenzlinien zwischen Willensfreiheit und Schicksal; er kannte jene Repressivgesetze, welche die Polizeimaßregeln der Natur sind, und alle Süßigkeiten und alle Schrecken des menschlichen Loses lagen in seinem Geiste so klar und ruhig da, wie eine Landschaft vor unsern Augen liegt. Angesichts dieser Wucht der Lebensweisheit verliert die Form, ob dramatisch oder episch, jede Bedeutung. Es ist gerade so, als ob wir nach dem Papier fragen wollten, auf dem der Erlaß eines Königs geschrieben ist.

*

Laß einen begabten Menschen irgend eine Geschichte erzählen, und sogleich wird sich seine Parteilichkeit offenbaren. Er hat bestimmte Beobachtungen, Meinungen, Themen, die für ihn eine zufällige besondere Bedeutung haben, und die er nun zur Schau stellt. Er überladet die eine Partie und behandelt die andre zu mager, denn er will nicht die Natur der Sache, sondern seine Stärke zeigen. Aber Shakespeare hat keine Sonderinteressen, keine Aufdringlichkeit, keine Spezialthemen, sondern alles ist so dargestellt, wie es der Gegenstand erfordert. Er hat keine Launen und Schrullen, er ist kein Kuhmaler, kein Vogelzeichner, kein Manierist. Er hat keine deutliche Liebhaberei: von großen Dingen spricht er groß, von kleinen Dingen klein. Er ist weise ohne Emphase und und Aplomb; er ist stark, wie die Natur stark ist, die das Flachland zum Gebirge sich erheben läßt, ohne sichtbare Anstrengung und nach demselben Gesetz, nach dem sie eine Luftblase entstehen läßt, und die das eine so gern tut wie das andre. Hierauf beruht auch seine gleichmäßige Begabung für Posse, Tragödie, Erzählung und Liebeslied, eine so ungeheure Begabung, daß jeder Leser es für unwahrscheinlich hält, daß ein andrer Leser sie überhaupt fassen kann.

Ralph Waldo Emerson

---

„Emerson, sein Charakter aus seinen Werken" heißt eine Auswahl aus einigen bekanntern und vielen ganz entlegenen Schriften des amerikanischen Weisen, die Egon Friedell demnächst in der Sammlung „Aus der Gedankenwelt großer Geister" bei Robert Lutz in Stuttgart herausgibt.

# Der Liebeskönig

Der Maßstab ist alles. Wer in die rechte Hand Shakespeare und in die linke Hebbel nimmt, der kann fast die ganze Dramatik, die seit fünfzig Jahren in Deutschland entstanden ist, kurz und klein schlagen. Ohne Zweifel. Aber er verdiente dann nichts andres, als selber mit Lessing und Aristoteles totgeschlagen zu werden. Leben und leben lassen, was auch nur ein Stämmchen zu werden verspricht. Die tötende Lauge bleibe für die Schmarotzerpflanzen. In einem Theatermonat, der hintereinander Schönthan und Sudermann, Sardou und Blumenthal, Georg Engel und Jon Lehmann gebracht hat, müßte der unverrückbare Weltenabstand zwischen solchen Stümpern oder Falschmünzern und dem erfolglosen Ringen eines Leo Greiner zum mindesten durch den Ton literarischer Achtung anerkannt werden. Sogar daran hat man es diesmal fehlen lassen. Aber was sind wir wert und nütze, wenn wir einen so fundamentalen Unterschied nicht mehr sehen und sichtbar machen? Mit welchem Recht fordern wir von den Dramatikern die intimste individuelle Charakteristik, wenn wir für den verunglückten Handwerker und den verunglückten Dichter nur dieselbe Sorte von parodistisch höhnendem Witz haben?

*

„Der Liebeskönig" ist verunglückt, und Leo Greiner ist ein Dichter. Dieses wird schwerer zu beweisen sein als jenes. Die Fehler des Dramas sind zahllos wie die Kinder Kunhards des Fruchtbaren. Wladimir von Polen, der Liebeskönig, ist Richard der Dritte, Arnold Kramer und Hamlet zugleich geworden. Das ist stofflich, nicht ästhetisch gemeint. Von Richard dem Dritten hat er die Häßlichkeit. Ein Knäuel Glieder, mit einem unbekannten Fluch beladen. Den Richard macht das zu einem heroischen Bösewicht, der droht und befiehlt, tötet und bezwingt; Wladimir bettelt und dient, meuchelt und unterliegt. Richard ist ein Mann, Wladimir ein Weib. Der Mann handelt, das Weib leidet. Das hat für das Drama verschiedene Folgen: der handelnde Mann fesselt dadurch, daß er handelt, und durch das, was er vollführt,

durch sein Wesen und durch seine Taten; das leidende Weib in Mannesgestalt stößt ab durch seine Naturwidrigkeit und langweilt durch die Unveränderlichkeit seines Leidens. Shakespeare ist darum für fünf Akte überreich versehen; Greiner ist mit dem ersten Aufzug fertig: sobald er nämlich erzählt hat, wie Wladimir zwei Jahre lang, als Frau Venus verkleidet, auf Geheiß der Kaisertochter Isabella durch die Lande gezogen ist; und sobald er gezeigt hat, wie sie den König trotz seinem Opfer oder vielmehr gerade wegen seiner Selbsterniedrigung verschmäht.... Das alles wird hier nicht festgestellt, um wider die Abrede mit dem Größten einen Kleineren zu erschlagen, sondern um den Kleineren zu belehren, der für die eigene Produktion die häufig überlegen gehandhabte Theorie selbst in ihren Grundzügen vergessen zu haben scheint. Greiner weiß nur so viel, daß er bereits zum zweiten Aufzug Stoffzufuhr nötig hat. Zu Richard dem Dritten gesellt sich Arnold Kramer, zum siegreichen Prototyp der Häßlichkeit der gottgeschlagene Märtyrer seiner Brunst. Wieder hat Greiner einen entscheidenden Fehler begangen. Nicht etwa, den man ihm vorgeworfen hat: daß Wladimir, der um seiner verzehrenden Liebe zu Isabella willen die Liebesnacht der verlockendsten Sultanstochter ausgeschlagen hat, daß dieser König kurz darauf um die Straßendirne Marianne wirbt. Das ist gar kein Widerspruch. Inzwischen hat Isabella ihn ja verraten, mit Schmach bedeckt und seine Liebe zu der Einen in Haß und Trotz und in unbezähmbare Gier nach dem Weib als Geschlecht verwandelt. Das ist ganz logisch und überzeugend durchgeführt. Das Unglück liegt tiefer. Damit Brunst als ästhetisches Motiv erträglich wird, muß der Brünstige was mehr als brünstig sein. Er braucht kein Schlachtenheld zu sein wie Richard; er kann ein Künstler sein wie Arnold Kramer. Seine Künstlerschaft braucht nicht durch greifbare Leistungen bezeugt zu werden; der Glaube an sie kann von dem leuchtenden Vertrauen eines Vaters wie Michael Kramer auf uns überstrahlen und wird es tun, sobald die Beseelungsmacht Gerhart Hauptmann dahintersteht. Leo Greiner sah ein, daß dergleichen für seinen Liebeskönig geschehen müsse. Er trachtete ihn also zum Denker zu machen. Zum Grübler und Wahrheitssucher. Was gäb Wladimir nicht für eine Stunde Blindheit! Denn sein Verhängnis ist, wie durch Glas im Innern des Menschen Kräfte und Triebe zu erkennen. Er ist ein Gottverwandter und sieht und weiß zuviel, als daß er handeln könnte. Hamlet der Pole. Warum

nicht? Hier war der schmale Weg, uns diesen seltsamen König, wie spät auch immer, nahezurücken. Greiner ist seitab geraten. Wofern es ihm zu schwierig war, seinen Wladimir indirekt, durch Spiegelung und Widerspiegelung, zu charakterisieren, mochte er ihn immerhin reden, über sich und die Welt reden lassen, so viel er wollte. Hamlet redet auch unausgesetzt. Ich muß nicht daran erinnert werden, daß dabei die innere Handlung unaufhaltsam weiter schreitet, die sich hier längst in Wohlgefallen aufgelöst hat. Ich will vielmehr darauf hinaus, daß Hamlets Worte zu seiner Tatenlosigkeit und zu den Geschehnissen des Dramas stimmen. Bei Wladimir stimmen sie nicht. Was die Charakteristik retten und unsern Anteil wecken soll, des Liebeskönigs Denkertum, wird durch das Ereignis des letzten Aufzugs ad absurdum geführt. Wenn es wirklich Wladimirs Schicksal ist, sich und den Leuten bis ins Herz zu schauen, so kann es ihn unmöglich zu Tode überraschen und erschüttern, von seiner Frau Marianne, der frühern Dirne, zu hören, daß sie ihn ohne Liebe einst genommen hat. Ein Denker und Wahrheitsucher, wie er, der sich nicht nur bewußt ist, sondern ausspricht, daß einer sich an der Natur versündigt, der um ein Weib statt seines Mannestums sein Königtum ausspielt, ahnt und erwartet auch die Rache der betrogenen Natur. Es gäbe eine Rettung: Wladimir für eine Spielart Hjalmar Ekdals anzusehen, der das gerade Gegenteil von dem ist, als den er selber sich charakterisiert. Dafür fehlt hier jeder Anhalt und jede Andeutung. Aber es wäre ja auch nur eine logische, keine künstlerische Rettung. Es würde die Figur wahrscheinlicher, nicht wertvoller machen. Es bleibt also nichts übrig, als den wortreichen Grübler am Ende aller Enden für einen Dummerjan zu nehmen, und damit ist die Gestalt des Liebeskönigs und das Drama „Der Liebeskönig" unheilbar geköpft.

So könnte man fortfahren. So könnte man der Reihe nach alle andern Figuren, ihre Meinungen, Handlungen, Unterlassungen messen und zu klein, zu schwach befinden. Man könnte fragen, warum im Munde dieser Menschen, deren Gedanken doch unablässig um die Aktionen der niedern Minne kreisen, jeder derbe Ausdruck verletzt, und könnte antworten, daß er vielmehr im Munde des Dichters verletzt, zu dessen Geistigkeit seine Sinnlichkeit wunderlich schlecht paßt. Es ist aber wichtiger, endlich zu der Verheißung dieses Dramas

zu kommen. „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können." Leo Greiner hat, bei aller Intelligenz, Chaos in sich. Dramen, so reich an Verirrung und Verwirrung, schreiben nur, die etwas sind und mehr zu werden versprechen. Sich ein umgrenztes Thema zu stellen und es mit Erfolg gradlinig nach allen Richtungen zu durchschreiten, ist unrühmlicher, als die ganze Welt umfassen zu wollen und nichts von ihr festzuhalten. Greiner möchte den Hebbel auf den Grabbe, den Wedekind auf den Sturm und Drang türmen, möchte das Urdrama des Geschlechts schaffen, in dem alle andern enthalten sind, und verliert sich aus Überfülle ins Leere. In dieser Leere blitzen immer wieder dunkle Genialitäten auf, sei es des szenischen Einfalls, sei es der Dialogwendung. Wo sie gedacht sind, verpuffen sie; wo sie aus einem geheimnisvollen Gefühlsgrund stammen, zünden sie. Könnte Greiner seine Klugheit vergessen und geriete er an einen dramatisch möglichen Menschen und eine Handlung, die für diesen charakteristisch wäre, so müßte man ihn wahrscheinlich als Auch Einen begrüßen. Ein Drama wie der „Liebeskönig" kann uns nicht weiterführen. Aber es, mit all seinen fressenden Schäden, dargestellt zu sehen, wird seinen Dichter weiterführen, und so wollen wir uns der Aufführung dennoch freuen.

*

Es war nicht am förderlichsten, daß für den mehr denkenden als gestaltenden Leo Greiner zwei Köpfe wie die Damen Durieux und Eysoldt eintraten. Um so stärker wirkte der neue Manne Paul Wegener, der dasselbe Gesicht wie die beiden einander so ähnlichen Frauen und weit mehr Natur hat. Es war nur klug, daß er dem König jede Haltung und Hoheit nahm, weil diese imstande gewesen wären, über seine Schreckensfratze obzusiegen. Aber es verriet eine elementare Kraft, wie er das lebensunfähige Stück sicher durch alle Fährnisse trug. Bisher waren Reinhardts Protagonisten kaum imstande, ein lebendiges Stück von Anfang bis zu Ende lebendig zu erhalten. Jetzt ist einer da, der selbst ein totes Stück für die Dauer eines Abends lebendig macht. Das ist ein doppelter Gewinn, den man hoffentlich nach Möglichkeit ausnutzen wird.

# Die Clairon

Die Clairon hieß bei ihrem vollen Namen, der bis 1837 auf einem Stein des Friedhofs von Vaugirard, denn auf dem Père Lachaise als graviertes Epitaph zerbröckelte: Claire-Joséphe-Hippolyte Leris Clairon de Latude. Ihre Heimat ist Condé im Hainaut, nach Goncourt ein schwarzes Städtchen, das Vauban befestigt hatte, mit Schleusen und winkligen Gassen, mit dem kolossalen Turm von Saint-Wanon; dicht unter ihm ward sie 1723 als Tochter einer Arbeiterin Scanapiecq und eines Sergeanten Désiré im Schmutz geboren. Sie war ein nicht ausgetragener Bastard. In den verlogensten aller Memoiren lügt sie, der Pfarrer, der ihr die Nottaufe gab, sei als Arlequin kostümiert gewesen, sein Vikar als Gille. Sie wurde sehr verprügelt. Zwölf Jahre alt, kam sie über Valenciennes nach Paris. Von einem Straßenzimmer aus bespionierte sie die Dangeville, die querüber, bei offenem Fenster, tanzte, und ahmte ihr nach. Als sie zum ersten Mal das Theater gesehen hatte, puffte die Scanapiecq sie weg: „Allez vous coucher, grosse bête!" In den Memoiren prahlt die Künstlerin, mit einer ihrer prahlerischen „Claironaden", sie habe die Mutter angerufen: „Töten Sie mich nur, denn sonst gehe ich zur Komödie!" Im Januar 1736 debütierte sie bei den Italienern, mit vierzehn Jahren wurde sie für das Theater in Rouen engagiert, das ein Fräulein Gautier und der Deklamationslehrer Lanoue, der Mahomet von Lille mit dem „Affengesicht", gemeinsam leiteten. Die normannische Provinzstadt wies sehr begehrliche Habitués auf; kurz vorher hatte ein Rauffkandal zwischen dem Marquis von Cany und dem Präsidenten von Folleville, mit Zeugenaussagen der Tänzerinnen Carville und Clélie Ticheborne, die Gemüter und die Richter beschäftigt. Die Scanapiecq erhielt den Billetverkauf und ergänzte ihn durch Kuppelwirtschaft. „Eine meiner Kameradinnen", gesteht Dortchen Lakenreißer in ihren Memoiren, „nahm Wohnung im selben Hause wie wir; sie verstand meine Mutter zu gewinnen, daß sie sie in Pension nahm; sie erwirkte, daß man von Zeit zu Zeit mit uns soupierte, und die Gesellschaft vermehrte sich von Tag zu Tag". Aber Dortchen machte sich auch zwei bessere Freundinnen, das Fräulein Gautier selbst, die nachmalige Schauspielerin Frau Drouin, der sie den Refrain widmete: „De notre lien sentons-nous bien et serrons-le encore davantage", ferner die Vallière, ehemals Kammerfrau der Lecoubreur und jetzt ihre Provinzkopistin. Auf einem Marionettentheater in Rouen wurde der Clairon Feilheit vom Polichinell gebrandmarkt; als sie 1739 mit der Truppe in Hâvre war, ließ ein Schlingel namens Gaillard, den sie aus dem Morgenfrieden ihres Allerheiligsten gescheucht haben will, sie als Metze Spießruten laufen, durch das Libell: „Histoire de Mlle. Cronel dite Frétillon, actrice de la

Comédie de Rouen, écrite par elle-même." Fräulein Zappelwisch erzählt, die Präsidentin Bimorel habe ihr über die Ursache ihres Mißgeschicks die Augen geöffnet; die Mutter trage die Schuld, ihre Mutter, die nach dem Libell in einer Bergère „die revoltierenden Sinne der dampfenden Jugend stillte." Zu Lille sollte sie auf Geheiß der Scanapiecq einen groben Komödianten heiraten. Sie tat es nicht, sondern war zugleich die Maitresse des Obersten Grafen Bergheic, des Oberstleutnants Chevaliers von By und des Majors Desplaces. „Die Clairon war", meldet ein Polizeibericht, „fille d'arrangement, und übrigens geschickt genug, um ein halbes Dutzend zu erheitern. So ging alles in Ordnung her, und jedermann war begnügt." Im Jahre 1742 wurde die Truppe aufgelöst, weil Lanoue zur Comédie kam. Die Clairon mimte im englischen Lager zu Gent, riß nach Dünkirchen aus, war ohne Geld in Paris und wurde durch Herrn de Popelinière an die Oper gebracht, wo sie im März 1743 die Venus der „Hesione" sang. In den Coulissen teilte sie mit, sie wolle nur Clairon, nicht mehr Zappelwisch sein, und äußerte zu den Choristinnen: „Wer mich noch Frétillon nennt, kriegt die tüchtigste Backpfeife, die er in seinem Leben gekriegt hat!" Unter ihren Abonnenten war der Prinz Soubise, der Herzog von Luxemburg, der Marquis von Bissy, auch der Herzog von Boutebille. Adel, Parlament, Armee und fremdländische Passanten wurden vermischt. In den Baron von Besenval, Kapitän der Schweizergarde, war sie ganz toll. Sie schrieb ihm: „Bei Gott, stelle mich nicht wieder auf die Probe, ich liebe Dich zu sehr, um nicht davon alarmiert zu werden." Und: „Ich habe jetzt größere Freude, Dir treu zu sein, auch ohne daß Du es wünschst, als ich ehedem Freude hatte, Dir untreu zu sein." Für die Oper war sie keine Erwerbung; sie pilgerte zur Comédie. Ihrer Rezeption widersetzten sich Lanoue, der von einer Diffamierung predigte, die Gaussin und andre; die Châteauroux, des Königs Favoritin, war auf ihrer Seite. Die Dumesnil wurde der Schutzengel der Novize, die ihr so undankbar begegnen sollte, und nahm sie, mit Sarrazin, dem nüchternen Agamemnon, und Dubreuil, zum Herzog von Gesvres, dem Gouverneur von Paris und Edelmann von der ersten Kammer. Er meinte, indem er sich auf Gaillards Libell bezog: „Je vous ai lue!" worauf die Dumesnil dem von Couplets mißhandelten, unkräftigen Hahnrei boshaft erwiderte: „Eh! monseigneur, que n' imprime-t-on pas!" Ihr schneller Ruhm behagte der Clairon, ihre Unzucht war nicht geringer. Dem Helden Grandval, Francois-Charles Racot de Grandval, dem Nachfolger des Dufresne, dem lispelnden Stutzer, der alle seine Kolleginnen aussog, erleichterte sie Beutel und Verstand. Der Marquis von Bissy ging zu ihr zurück, als seine Freundin, die Herzogin von La Vallière, um fünf Uhr nachts den Sänger Jeliotte eingelassen hatte, und der Polizeibericht notierte über

die wollüstige Demoiselle: „Elle crie dans l'action qu'il faut fermer les fenêtres.“ Sie verbrauchte einen Bretonen, einen Spanier, den Polen Bratocki, den sie um Karosse, Diamanten, Tabatière und sämtliche Habits bis auf einen schwarzen Trauerhabit geplündert hat. Den jungen Prinzen von Monaco, dem sie Liebe schwur, fragte sie, als er beim Regiment war, ob sie in das Angebot eines Fremden, der ihr indischen Taffet, Kerzen, Schokolade, Champagner schickte, einwilligen dürfe; und willigte ein, ohne sich zu gedulden. Ein Herr von Cindré wollte sie zärtlich überraschen, aber er klinkte leise die Tür zu; denn bei ihr war, in unzweifelhafter Lage, der Dragoneroffizier Herr von Jaucourt, der sie viel kostete. Auf Marmontel war sie erpicht, noch bevor er sein Erlebnis mit der hysterischen Navarra gehabt hatte; später beglückte sie ihn, stellte ihn ab, weil der Amtmann von Fleury mit ihr schlief, wollte ihn besänftigen, war ergrimmt und hatte mit ihm eine dreißigjährige Freundschaft. Der Marquis Ximenes spie ein maßloses Gedicht gegen sie aus; in ihren Memoiren behauptet sie, niemand habe sie bezahlt. Ihre Köchin hatte von einem Seigneur ein Kind; dem Ehemann, der sich sträubte, wurde, auf Anstiften der Herrin, durch einen Siegelbrief Haft in Bicêtre beschert, die Untersuchung setzte ihn in Freiheit, die Köchin in die Salpêtrière. Die Rue de Bussy war der Clairon zu lärmend, in der kleinen Rue des Marais, bei den Penaten Racines und der „touchante Lecouvreur“, hat sie während ihrer eifervollsten Jahre logiert. Sie schonte sich, als sie von einer Krankheit der Gebärmutter genas. Stets marschierte sie auf dem Kothurn, war Agrippina, wenn sie Toilettepflichten hatte. Einmal erkundigte sich die Fürstin Galitzin, die ihr so zugetan war, daß man bei ihrem Sterben lachte: nun sei die Clairon verwitwet, nach dem Sitze ihres Schmerzes; kaiserlich grollte sie: „Au cul, princesse!“ Köstlich ist der Stechschritt ihrer renommistischen Worte zum Marschall von Richelieu, im Gespräch mit der Herzogin von Grammont und für deren Ohren: „Erfahren Sie, Monseigneur, daß man unmöglich eine große Aktrize sein kann, ohne eine große Erhebung der Seele zu besitzen. Ich habe den Auftrag, das Würdigste in der Welt darzustellen, ich kann nicht zugleich Semiramis sein und Marion de Lorme.“ Für die Kaiserin Elisabeth machte ihr, unter Vermittlung wiederum der Galitzin, der russische Minister in Paris, Graf Schuwaloff, Vorschläge. Der Graf von Laballe wollte sie heiraten und mit ihr gehen; sie entsagte beidem. Die Marquise von Pompadour gewährte ihre Huld. Sie bewirtete das Gratispublikum, die Infantinnen des Fischmarkts und die Herren Kohlenbrenner, die, nach Grimm, den Dichter Du Belloy hochleben ließen, und als Fräulein Hus meldete, er sei fünfzig Jahre schon tot, brüllten: „Vivat Fräulein Hus und alle königlichen Prinzessinnen!“ „Vive le roi et Mlle. Clairon!“ hörte sie öfter und lieber. Als Sendbote des

Theaters haranguierte sie den Herzog von Choiseul, ihren Protektor. Bei vierzig Jahren waren auf ihr ovales Antlitz mit der beuligen Stirn, der gebogenen Nase und dem sinnlichen Mund schon Krähenfüße gekritzelt. Ihre Arroganz war noch unbegrenzt. Wie eine Furie bedrohte sie in Versailles den Intendanten Herrn de la Ferté, welcher dem König eine Doppelvorstellung versprochen hatte, die des Staatsrats halber um neun Uhr beendet sein mußte. Sie verbot der Oligny, sich zu schnellerer Kostümierung durch eine Figurantin neben ihr vertreten zu lassen, und dehnte das erste Stück durch ihr eigenes Tempo so, daß der fünfzehnte Ludwig in Ungnade aufstand und sich mit der Rüge entfernte: „On m'avait promis les Grâces!" Im Jahre 1748 parodierte Saint-Foix, der Autor jener „Grâces", die Inschrift einer bombastischen Clairon-Medaille mit den niederträchtigen Versen:

„De la fameuse Frétillon
A bon prix se va vendre le médaillon.
Mais à quel prix qu'on le donne,
Fût-ce pour douze sous, fût-ce même pour un,
On ne pourra jamais le rendre aussi commun
Que le fut jadis sa personne."

Noch Grausameres druckte, in der „Année littéraire", Fréron der die Tugend der Oligny lobte. Die Clairon schäumte, und ihren Beleidiger rettete nur die Gnade der Maria Leszynska sowie der Skeptizismus Choiseuls, der lächelnd die Demissionswütige streichelte: „Auch ich habe oft große Unannehmlichkeiten, ich kann mir alle Mühe geben, man kritisiert mich, verdammt mich, kreischt gegen mich, schmäht mich, und gleichwohl nehme ich nicht meinen Abschied. Wir wollen, Sie und ich, unsre Ressentiments dem Vaterlande opfern und ihm bestens dienen, jeder auf seine Art." Zwei Monate nach der Geschichte mit Fréron wurde der Skandal des „Siège de Calais" entfacht. Die Komödianten hatten den Dubois als Schurken von der Liste gestrichen, dem die Edelleute von der ersten Kammer, vor allem der Herzog von Fronsac, der Sohn des Herzogs von Richelieu, wegen der Liebesfähigkeit seiner Tochter, der „petite Dubois", assistierten. Die Clairon schwang die Fackel; und als Dubois die Rolle des Manny durch Ordre behielt, legten die Verschworenen ihre Rollen nieder. Am Abend tumultierte, aufgereizt durch die theatralische Bettelei der Tochter, die mit gelöstem Haar von Loge zu Loge eilte, das Parterre. In weißen Handschuhen drückte sich Bouret am Vorhang herum: „Messieurs, nous sommes au désespoir". Aus der Menge erscholl ein: „Point de désespoir, Calais!", der beliebte Préville wurde niedergezischt, und es erdröhnte der Chorus: „Molé, Brizard, Lekain, Dauberval au For-l'Evêque, Clairon à l'hôpital, Frétillon aux cabanons!" Am Morgen darauf holte ein Polizeiexempt die Fackelschwingerin ab. Sie soll gezürnt haben, ihre Ehre sei intakt, der Monarch selbst habe nicht darob zu verfügen; der Polizeiexempt habe

gesagt: „Das trifft zu, mein Fräulein, wo nichts ist, büßt der König sein Recht ein.“ Die lockere Gattin des Intendanten von Paris, Frau von Saubigny, war in ihrem Schlafzimmer; sie stieg mit in den Wagen, auf ihren Knieen kauerte die Tragödin, und das Volk von Paris spottete der beiden „femmes à sentiment.“ Im For-l'Evêque blieb sie fünf Tage, ihr Chirurg erlangte Hausarrest für sie, der drei Wochen dauerte; im Urlaub bescheinigte ihr der genfer Arzt Tronchin, sie sei des Todes, wenn sie aufs neue der Bühne sich weihe. Sie ratschlagte mit dem Philosophen von Ferney, in dem vor ihrem Besuch die alte Theatromanie erwachte, die ihn durch die Wege seines Gartens als maskierten Popanz, in den Kostümen seiner Rollen, geführt hatte. Sie knieten vor einander, Wagnière, der Sekretär, hob ihn auf. Zu Paris ratschlagte sie mit ihren Freunden als die Advokatin der Rehabilitierung und fiel bei dem allerchristlichsten Gebieter durch. Am 23. April 1766 signierten der Marschall von Richelieu und der Herzog von Duras ein Dekret, welches das Fräulein Clairon, „après avoir servi le Roy et le public pendant vingt-deux ans“, pensioniert. Sie haderte mit ihren Genossen, die aus Rancune gesorgt hatten, daß sie nur tausend Pfund für das Jahr, weniger als den Tänzerinnen der Oper geschickt ward, davontrug; aus Rancune, denn sie war von jeher ein Ärgernis gewesen. Im fünften Akt der „Semiramis“ hat der Maschinist Benoît ihr einen Donner zu liefern und rief, bei der Probe, herunter: „Le voulez-vous long? — „Comme celui de Mlle. Dumesnil“, war der Bescheid. Alle, sogar die Dageville, hatte sie geplagt und sich überhoben: „Zwar spiele ich selten, indes von einer einzigen meiner Vorstellungen lebt Ihr einen Monat lang.“ Die Verfasser waren für sie Kanaille: „Hat ein Autor ein Stück geschrieben, so hat er nur das leichteste Teil getan.“ Im Januar 1767 schildert die Riccoboni, in einem Briefe an Garrick, die bereuende „divine Clairon“: „Morgens ist sie bleich und grün, und das Rot des Nachmittags verbirgt nicht die Fahlheit ihrer erheuchelten Züge. Das Parterre hat sie völlig vergessen, umsonst weist sie auf sich hin. Zuerst bescheiden taucht sie in einer Loge auf, unter ihrem Fächer halb verborgen, dann senkt sie ihn ein bischen, dann ganz. Die schnöden Augen des Parterres öffnen sich für sie, man gewahrt sie, man kennt sie, man sagt: „Voilà Clairon!“ Doch man sagt das einfach, schreit nicht, gibt weder Bedauern noch Sehnsucht kund; vor ihrer Nase, vor ihrem Barte beklatscht man die häßlichen Vetteln, die ihren Thron ausfüllen wollen.“ Noch 1766 hatte sie im Hôtel Villeroy vor dem Erbprinzen von Braunschweig gastiert, im Oktober mimte sie zum Benefiz für Molé, der an Lungenentzündung litt und verschuldet war, und gewann für ihn 24 000 Pfund. „Le faquin, la catin, intéresse Baronne, marquise et duchesse“, so höhnt ein Epigramm ihre Klapperei. Sie wollte in Polen gastieren, mit Hülfe des Kredits, den Madame Geoffrin bei Stanislaus-August hatte. „Mein wesentliches

Studium," schrieb die Clairon in ihrem verschminkten Humanitarismus dem Prinzen Rjepnin, „war von jeher die Menschheit; ist er ein so schönes Muster, so werde ich daraus Nutzen ziehen, um noch besser zu werden." Sie flocht ein, sie habe keine „projets indiscrets." Stanislaus-August winkte zögernd ab. Nicht bloß die Dumesnil war Ursache, daß es 1770 zu Versailles bei ihren Leistungen in „Athalie" und „Tankred" sein Bewenden hatte; in braungelbem Kleide glich Messalina einer „vieille ratatinée", und Grimm berichtet, ihr Mund sei quer gewesen, wie nach einem Anfall von Paralyse. Jedoch sie wurde nicht müde und war hinter Eleven her. Einer, den sie „l'Amour" nannte, ist in Adamstracht von ihr verjagt worden, weil er für einen andern Lehrer empfänglich war. Besonders hing sie sich an den jungen Larive, zu dem sie sagte: „Herr Larive, Ihr Äußeres ist sehr schön, zeigen Sie der Frau Herzogin, daß Ihr Inneres dem nicht nachsteht." Bei seinem Debut hockte sie im Souffleurloch, oder sie saß im Prunk vor der Dumesnil, die in einer Schoßjacke erschien. Ihm schüttete sie, als er in Brüssel und Lyon spielte, in sentimentalen Briefen ihr Herz aus. Sie deklamierte, sie sei „une grisette", die Prinzessin Starenberg eine Dame, aber die Namen der Großen seien blutbefleckt, oder sie sprach davon, er sei die „consolation de ma vieillesse". Sie dozierte ihre „kleine Moral", mit verringerter Pose und dem Anflug von Schalkhaftigkeit, in dem sie einmal ihr Porträt erläutert hat: „Das Fräulein da ist recht lustig gewesen!" Sie ermutigte ihren Larive zu Liebeswagnissen, denn er sei hübsch, und verriet, als er heiratete, wie hoffnungslos sie war: „Ich könnte Ihre Mutter sein, meine Tage müssen lange vor den Ihrigen enden; Sie haben Grund zu wünschen, daß jemand, der in Ihrem Alter ist, Ihnen ein echtes Glück bereitet." Sie flehte: „Ich bitte Sie, nicht über Fasten nach Paris zu kommen, oder mir zu verhehlen, daß Sie da sind. Ich nähre seit einiger Zeit den Wahn, ein Kind zu haben; ich habe es verloren, wecken Sie meine Pein nicht, indem sie mir ein Phantom zeigen." Im Oktober 1772 krönte sie als Priesterin die Büste Voltaires. Hierauf brach sie mit Valbelle, dem sie den Erlös aus zwei Versteigerungen lieh; er wollte in der Provence das Fräulein von Marianane ehelichen, das Mirabeau ihm abspenstig machte, und starb 1778, auf dem Schlosse von Tourves. Die Clairon reiste 1773 zum guten Markgrafen von Ansbach, dessen Egeria sie zu werden gedachte. Sie pfuschte in die Geschichte der Staaten hinein, bewillkommnete den Kriegsminister Herzog von Aiguillon, philosophierte aus der Entfernung über die „cause nationale", äußerte in Wonne, sie glaube zu träumen, und klagte ein Jahr darauf über das „traurige, rohe Land". Sie schrieb weiter an Larive, der 1778 ihren Taufnamen Claire aus Irrtum gegen Marie eintauschte, schrieb bis zur plötzlichen Katastrophe, dem Einfluß der Lady Craven, der Dilettantin, welche der pathetischen Milford unpathetisches Vorbild ist. Die Clairon forderte im

Rousseaugeschmack vom Markgrafen Rechenschaft über „votre insouciance sur l'opinion publique, la licence de vos nouvelles moeurs". Die Craven spottete: „Monseigneur, vergessen Sie doch nicht, daß ihre Dolche in den Stiel zurückklappen!", und der kleine Dynast zuckte die Achseln. Im September 1786 war die Clairon auf heimischem Boden des „Feigsten der Feigen" ledig, den sie später in einem Briefe wegen seines Verhältnisses zu Preußen ohne Antwort gemahnt hat; sie mietete ein Landhaus in Issy. Dort lebte sie mit ihrer Buhlschwester Teissier, von der sie sich trennen mußte. Sie bändelte mit der Comédie an und spektakelte wieder, als ein Debutant von Rang bei ihr um Audienz ersuchte: „Vous qui avez le choix de tous les états, pourquoi choisir ce tas de boue?" Sie setzte ihre Memoiren auf, deren Publikation in Deutschland durch Meister ihr nicht weh tat, war halb erblindet und einsam, erblickte in trübem Licht die Revolution, das Direktorium, das Konsulat, ächzte, nach Goncourts Worten: wie Philoktet auf Lemnos, nach ihren Worten: wie die Schatten der Unterwelt, und sagte vor einem Kinde: „Lassen Sie das Kindlein zu mir kommen, es wird einmal stolz erzählen, daß es das Fräulein Clairon gesehen und mit ihm gesprochen hat." Am 31. Januar 1803 stürzte sie aus dem Bette und verschied. Noch kurz vorher rezitierte sie mit zahnlosem Munde dem Briten Kemble eine Szene aus ihrer „Phädra", in der sie am 19. September 1743 sich geoffenbart hatte. Damals war die Desgeine, das Weib des Dufresne, die 1736 verzichtete, ins Theater gekommen, war ihrer „Elektra" gefolgt und hatte sie durch eine ähnliche „Erinnerung aus der Glanzzeit" beschämt. Die kalte Balicour war nichts gegen sie, die Duclos nannte in einer Epistel, die durch Salons und Cafés die Runde machte, die Clairon ein Idol, eine Souveränin. Für ihre Kleopatra fabrizierte ihr Vaucanson eine mechanische Natter. Doch tadelt sie Rameaus Neffe, Diderots Geschöpf, sie sei emphatisch, sei magerer, zugestutzter, studierter, schwerfälliger als möglich: „Das unfähige Parterre beklatscht sie, daß alles brechen möchte, und merkt nicht, daß wir ein Knaul von Zierlichkeiten sind. Es ist wahr, der Knaul nimmt ein wenig zu; aber was tut's? Haben wir nicht die schönste Haut? die schönsten Augen, den schönsten Schnabel? Freilich wenig Gefühl, einen Gang, der nicht leicht ist, doch auch nicht so linkisch, wie man sagt." Im selben Traktat meint Diderot, der Töter der Sensibilität, der Bewunderer von Clairons Technik, der einmal ausgerufen hat, sie sei ihm auf der Bühne einen Kopf größer erschienen: „Herr von Bussi ist als Schachspieler, was Demoiselle Clairon als Schauspielerin ist; beide wissen von diesen Spielen alles, was man davon lernen kann." Und etwas von solchem Hintergedanken steckt auch im Lobe Voltaires, des Voltaire, der, nach dem Briefe der Madame Denis, seiner Nichte, nur für die Clairon „de beaux rôles" schrieb, und der unaufrichtig stöhnte, sie zerhaue seinen Stücken Arme und Beine: „Mlle.

Clairon est devenue sans contredit le plus grand peintre de la nation." Sie war in der Reproduktion zerebral und nervös, eine frühe Bernhardt aus dem Hennegau. Sie befestigte ihre Kunst durch Vereinfachungen, die sie zuerst 1752, bei einem Urlaubgastspiel in Bordeaux, dargestellt hat, wo schon nach ihrer ersten Szene ihrer Agrippina ein: „Mais cela est beau!" hörbar ward. Sie färbte nun ihre Phädra noch intellektueller; „jeu au naturel", priesen es die Literaten, oder auch „beau idéal." Sie hatte Wirkungen durch die Pantomime. „Schlagen Sie ihre Portefeuilles auf", verkündet der Kritiker Diderot, „und betrachten Sie Poussins Esther vor Assuerus; das ist die Clairon, wenn sie zur Hinrichtung geht." Sie verwendete niemals Weiß, da es die Muskeln starr macht, vielmehr für die Typen des Ehrgeizes, des Hasses, für jede Leidenschaft einen besondern Puder. Und sie revolutionierte die Kostümgewohnheiten, wollte „transporter tous mes personnages dans les temps et les lieux dont ils étaient." Sie gab die Elektra nicht in rosigem, von schwarzem Jet erschimmerndem Kleide, sondern als Sklavin, mit losem Haar, mit Ketten an den Armen und ohne Reifrock. Sie entwertete ihre Garderobe, die sie auf zehntausend Ecus geschätzt hat, und gab die Königin Karthagos im Hemde. Sie verwarf die antiken Faltentuche als indezent, die Haarwulste der Französinnen als widerlich. Im „Orphelin de la Chine" hatte sie keinen Reifrock, keine Manschetten, nackte Arme, die sie, der „gestes pour ainsi dire étrangers" wegen, bald auf die Hüften stützte, bald, mit geschlossener Faust, vor die Stirn hob. Nach der Zaïre, bei der sie noch Tönnchen und eine goldene Sonne auf der Brust gehabt hatte, verschaffte sie sich von einer Griechin ein orientalisches Kostüm.

Sie war die Schauspielerin einer Zeit, die aus dem Kram zur ethnographischen Regie hinstrebte. Denn die Tendenzen waren allgemein. So schreibt Andrieux in der Vorrede zu den „Mémoires de Mlle. Clairon": „In meiner Jugend sah ich Jokaste und Agrippina im großen Reifrock, mit geschnürtem Rumpf, mit Nackenwulst und aufrechten Locken hinter den Ohren, alles pomadisiert und weißgepudert. In der Tragödie ‚Zuma' sah ich einen jungen Wilden im Unterrock, das Tönnchen am Gürtel, eine Keule in der Hand und gepudertes Haar wirr über die Schultern. Ich sah Uhlyß und Theramen, wenn sie die Berichte erstatteten, welche die „Iphigenia" und die ‚Phädra' enden, den Puder, womit ihr Haar geziert war, niederwirbeln." Der Marmontel der Clairon zählt in seinen „Eléments de littérature" einen Gustav Wasa auf, der in himmelblauem Rock mit Hermelinbesatz aus den Höhlen Dalekarliens steigt, einen Pharasmane im Rock aus Goldbrokat, einen Cäsar in viereckiger Perrücke und abermals einen Uhlyß, der gepudert den Fluten entschwimmt. Der dicke Vanhove spielte den Agamemnon und den Mithridat in grünsamtnem Küraß, mit Spitzentaschen für Tuch

und Schnupfdose. Der Apollo des Jeliotte war frisiert, gepudert, hatte ein enges Wams, goldgestickten, spitzenverbrämten Seidenmantel, ein Samtband mit Diamanten um den Hals, und der erste tragische Liebhaber auf Watteaus „Comédiens François" trägt buschigen Federhut, eine Perrücke nach Art Ludwigs des Vierzehnten, einen Küraß mit Arabeskborte nach Art Ludwigs des Fünfzehnten, Amadis für die Aermel, den Tönnchenunterrock mit Einschnitten und Fransen, einen kleinen Ringeldegen, Stiefel mit Pelz und viereckigens Talons. Die zweite Aenderung der Regie, die sich unter Clairon, nicht durch sie, vollzog, ist die Räumung der Bühne; 1759 geschah es, daß Lauraguais die Komödianten mit 60 000 Francs für ihre Einnahmen aus den Ballustraden und Bänkchen der „petits maîtres" entschädigte, die seit dem „Eid" oben waren. Dort hatte der Marquis de Sablé in der Trunkenheit einen Mimen geschlagen, der Marquis de Livry seine dänische Dogge bellen lassen. „Place à l'ombre," rief noch 1748, bei der „Semiramis", vor des Ninus weißem, goldgepanzertem, gekröntem Schatten die Wache, wie 1736, bei einer Briefszene des „Childéric", jemand gescherzt hatte: „Place au facteur!" Und es wird behauptet, daß, als nunmehr die mit einem wiehernden und kourbettierenden Gaul in Corneilles „Andromeda" 1650 eröffnete Ausstattungsära, die „action", befördert ward, selbst Voltaire dagegen protestierte. Die Clairon in Persona wünschte für „Tankred" schwarzen Beschlag und Schaffott; der Dichter eiferte, er lasse die Szene nicht zur „place de Grêve" verwandeln.

Paul Wiegler

---

Ein Abschnitt aus der Einleitung des überaus interessanten und lehrreichen Buches „Französisches Theater der Vergangenheit", das Ende Oktober, als dreizehnter Band der „Fruchtschale", bei R. Piper & Co. erscheint.

---

# Der Kreis

Ich sprach zum Kreis: du lebst in Wanderschaft.
Du schreitest langsam in gestillter Kraft.
Dein Weg ist ganz erbaut aus Wegeswende,
Und jeder Schritt ist Anfang, Mitt und Ende.

Es sprach der Kreis: mein Leben ist nicht Glück.
Ich wandre nicht, ich kehre nur zurück.
Ein Stücklein Welt erglänzt mir lieb und licht.
Mein Weg umkränzt es. Er betritt es nicht.

Ernst Lissauer

# Der Faun

Ein Akt

(Fortsetzung)

Eva (die sich im Moment wirklich ärgert): Sie sind manchmal recht ungezogen, lieber Edgar.

Edgar (zuckt nur die Achsel)

Hans: Weiß der Teufel, was ihm passiert ist. Er muß den Weg verfehlt haben.

Edgar (kurz): Etwas ähnliches.

Eva (blickt, durch Edgars Ton befremdet, auf und wird neugierig): Oh.

Hans: Aber das kommt davon. Das Vergnügen auch, einsam zu kraxeln! Wir haben deshalb auch beschlossen —

Edgar (heftig): Hans!

Hans (unerschütterlich): Von jetzt an geht er mit mir.

Eva (verblüfft, da sie nicht gleich weiß, worauf er hinaus will): Mit —?

Hans: Jawohl. Jeden Tag.

Eva (die langsam zu verstehen beginnt; mit dem Ton auf dem ersten Wort): Du willst —?

Hans: Ich werde zu dick, ich brauche Motion und auch —

Eva (durchschaut nun den Plan erst ganz und schüttelt sich vor Lachen): Du willst —?

Hans: Und auch Edgar zuliebe.

Eva (noch immer lachend): Ach so.

Hans: Was gibts denn da zu lachen?

Edgar (scharf): Beruhigen Sie sich: ich denke nicht daran.

Hans (wütend): Höre! Wir hatten doch eben —

Edgar (scharf): Nein.

Hans (ärgerlich, dringend und fast bittend): Edgar! Sei doch —

Eva (die sich amüsiert, die beiden zu hetzen): Und da hätten wir Frauen auch noch mitzureden.

Hans (rasch, selbstgefällig): Helmine ist gewiß dafür.

Edgar (sehr heftig): Warum?

Hans (erschrocken, ausweichend, leichthin): Ich meine nur.

Helmine (aus der ersten Türe links; einen großen flachen Strohhut in der Hand, den sie dann auf einen Sessel am Tische rechts legt)

Edgar (ohne noch Helminen zu bemerken; immer heftiger): Wie kannst Du behaupten, wie kommst Du dazu —?

Hans (verlegen): Doch schon Deinetwegen, nicht?

Eva (Helminen erblickend; lustig): Fragt sie selbst! — Guten Morgen, Helmine!

Helmine (steht an der ersten Türe links, zögernd; man merkt ihr im Folgenden immer an, wie schwer es ihr wird, sich zu beherrschen)

Hans (mit strahlendem Gesicht; breit): Guten Morgen, schöne Frau.

Edgar (hat sich mit einem Ruck Helminen zugewendet, will gleich auf sie zu, zögert aber unwillkürlich, entschließt sich dann doch, näher sich ihr rasch, ergreift ihre Hand, küßt diese und will sie dann an sich ziehen, um sie auf die Stirne zu küssen)

Helmine (den Kopf gesenkt, die Zähne zu, die Augen halb geschlossen, die Hände schlaff; läßt sich die Hand küssen, biegt aber dann aus, mit einer unwillkürlich abwehrenden Bewegung, und entzieht sich ihm; kommt nach rechts, um sich an den Tisch zu setzen; leicht grüßend): Guten Morgen.

Edgar (hat gespürt, wie Helmine sich ihm entzieht, gibt sie rasch frei und sieht ihr, während sie nach rechts geht, erregt, ängstlich und zugleich fast drohend nach; bleibt links)

Hans (bleibt sitzen, küßt Helminen über den Tisch die Hand): Wie haben Holdeste geruht? (Wirbt um einen heimlichen Blick von ihr)

Eva (indem sie Helminen Thee eingießt): Wie kann man so lang schlafen?

Helmine (hat Hans nur widerwillig die Hand gereicht und vermeidet seinen Blick; legt ihren Strohhut auf einen der Sessel und setzt sich neben Eva; beginnt zu frühstücken, leise): Ich bin nicht ganz wohl.

Hans (indem er immer eine Gelegenheit sucht, mit Helminen zu äugeln; leichthin): Ei, ei.

Edgar (aufgebracht, scharf): Was soll das?

Hans: Was?

Edgar (ihn ärgerlich kopierend): Ei, ei! — Was heißt das?

Hans (unschuldig, gemütlich): Ei ei — heißt — ei ei.

Edgar (wütend): Ich finde das nicht sehr taktvoll, einer Kranken —

Hans (lachend, leichthin): Einer Kranken?

Edgar: Du hörst doch.

Eva (immer sehr vergnügt): Aber Edgar.

Helmine (leicht lächelnd): Nein wirklich, Edgar, ich bin doch nicht krank.

Hans (zeigt zu seiner Rechtfertigung auf Helminen): Also.

Helmine: Ich bin nur ein bischen müd.

Hans: Ein bischen müd, natürlich.

Edgar (immer heftiger; Streit suchend): Wieso natürlich? Du hast eine Art, Dich —

Hans (dem nun auch die Geduld reißt; mit dem Ton auf dem ersten Wort): Du hast eine Art! Erlaube!

Eva (fährt dazwischen): Kinder.

Helmine (leise, sehr nervös, sehr bestimmt, sehr scharf): Bitte! Oder ich — (droht aufzustehn)

Hans (schon wieder ruhig; murrend, mit einer Geberde der Unschuld; achselzuckend): Ich —!

Edgar (wendet sich heftig ab, geht wieder durchs Zimmer, nimmt seinen Hut, löst die Almrosen ab, tritt hinter Helmine, zögert und legt dann die Blumen nur still auf den Tisch neben sie hin): Ich hab Dir ein paar Blumen mitgebracht.

Helmine (ohne die Blumen zu berühren oder aufzublicken; kurz): Danke.

Hans (indem er vergeblich Helminens Blick zu gewinnen sucht; leicht spöttisch): Wie galant! Da kann man lernen.

Eva (zu Edgar; kokett): Und mir?

Edgar (indem er verstimmt wieder nach links geht; abweisend): Wenn Sie wünschen, tritt Ihnen Helmine gewiß ein paar ab.

Helmine (bleibt die ganze Zeit regungslos, wie abwesend)

Eva (wütend rasch): Hans hat recht, Sie sind unausstehlich. (Muß plötzlich lachen, zu Helmine leise): Uebrigens —

Edgar (wieder links auf und ab; kurz): Mag sein.

Eva (beugt sich über die Blumen, um heimlich Helminen zuzuflüstern): Uebrigens mußt ja (mit dem Ton auf dem nächsten Wort) Du beleidigt sein. Richtig. (Schüttelt vergnügt den Kopf)

Hans (der sich allmählich warm ärgert; zu Edgar, giftig): Du hast es nötig. Du.

Edgar (feindselig): Was meinst Du?

Hans (langsam): Ich meine — (lacht höhnisch) Ha.

Edgar (drohend): Nun?

Hans: Ich meine, daß —

Eva (unwillkürlich warnend; leise): Hans! Bist Du verrückt?

Edgar (drohend): Daß —

Hans: Daß — (beherrscht sich) daß Du meinetwegen mit mir ungezogen sein magst, bitte, ist mir ein Vergnügen, aber . . . aber nicht mit meiner Frau.

Edgar (rümpft verächtlich die Lippen; dann kurz): Du hast recht. Verzeihen Sie, Frau Eva.

Luzinde (von rechts aus dem Garten über den Balkon; mit Kränzen aus Orchideen, Türkenbund und Steinnelken; kommt scheu langsam vor)

Eva (verbeugt sich spöttisch gegen Edgar; lustig): O Männer, Männer!

Hans (mit Beziehung auf Helminen, deren Blick er umsonst sucht): Man könnte mit mehr Recht sagen: O Weiber, Weiber.

Luzinde (tritt hinter den Sessel Helminens und legt die Kränze still auf einen Sessel daneben; scheu, leise): Guten Morgen.

Helmine (lehnt den Kopf zurück und greift mit der Hand nach Luzinden zurück): Morgen, liebes Luzl.

Hans (mit dem Frühstück fertig, zündet sich jetzt eine Cigarette an): Ha, Luz, die Märchenkönigin.

Luzinde (ergreift Helminens Hand, um sie zu küssen, erschrickt aber plötzlich heftig; sehr ängstlich): Was hast Du?

Helmine (schwach lächelnd): Warum denn?

Edgar (der rauchend links auf und ab geht, wird aufmerksam)

Luzinde (die Hand Helminens pressend, sehr ängstlich): Ja.

Helmine (leichthin): Aber Kind.

Luzinde (heftig erregt, leise): Deine Hand ist so seltsam.

Helmine (entzieht ihr rasch ihre Hand; leicht ärgerlich): Was fällt Dir ein?

Hans (spöttisch): In der Familie wirds immer mystischer.

Luzinde (steht hilflos; plötzlich, mit einer heftigen Wendung nach Edgar hin, wie um Hilfe rufend): Edgar!

Edgar (unbeweglich links, sie beobachtend, sehr rasch, sehr scharf): Was? Was, Luz?

Eva (ärgerlich, zu Luzinden schnell): Setz Dich jetzt schon und —

Luzinde (die Augen starr auf Helminen, im höchster Angst, mit erlöschender Stimme): Was hat sie, Edgar?

Eva (indem sie Luzinden an der Hand nimmt, scharf): Hörst Du?

Luzinde (fährt zusammen und schüttelt sich, wie aus einem Traum erwachend; schlaff, mechanisch): Ja, Tante.

Edgar (immer unbeweglich links; ruhig und laut hinüberrufend): Frau Eva!

Luzinde (indem sie sich gehorsam setzt; willenlos, schwach, schlaff; mechanisch wiederholend): Ja.

Eva (zu Edgar hinüber): Was, Edgar?

Hans (sieht Luzinden kopfschüttelnd an; gutmütig): Mädel, Mädel! Unsre Flegeljahre sind doch harmloser.

Edgar (winkt Eva kurz, zu ihm zu kommen): Bitte.

Luzinde (schielt noch scheu nach Helminen und beginnt dann ihren Thee zu nehmen; zu Hans, mechanisch, verloren): Wie?

Eva (noch beschäftigt, Luzinden den Thee zu geben; zu Edgar hinüber, kokett zutraulich): Gleich, Edgar.

Hans (zu Luzinde): Wo warst Du denn wieder?

Luzinde: Am Bach.

Hans: Mit den Kindern? Wo nimmst Du nur alle die Geschichten her?

Helmine (freundlich lächelnd): Die denkt sie sich so aus.

Luzinde (langsam): Die denk ich mir so aus — (mit einem glühenden Blick auf Helmine) wenn ich was Schönes seh!

Hans (der das ganze Gespräch nur nebenbei führt, bemüht, mit frechen Blicken zu Helminen zu sprechen): Der kleine Peter auch wieder dabei?

Luzinde: Ja.

Hans: Du solltest ihn einmal mitbringen, damit der Onkel Erdulin auch eine Freude hat.

Eva (die sich eben anschickt, nach links zu Edgar zu gehen; zu Hans zurücksprechend, leise warnend): Hans.

Hans (abbrechend, leichthin): Ich meine nur.

Helmine (um das Gespräch abzulenken; zu Luzinden): Krieg ich denn heute keinen Kranz?

Luzinde (erfreut, rasch): Doch. Ich wußte nur nicht — (springt auf und holt die Kränze)

Eva (bei Edgar, links, indem sie ihn kokett lächelnd und lockend ansieht): Nun, mein hoher Herr?

Hans (sucht unter dem Tisch Helminens Fuß zu finden)

Luzinde (tritt hinter Helminen, um ihr mit bebenden Fingern den Kranz aus Türkenbund ins Haar zu setzen): Darf ich?

Edgar (ruhig, höflich, laut): Ich wollte Sie nur bitten, Frau Eva — (da er sieht, daß die drüben sich mit dem Kranze beschäftigen und nicht auf ihn hören; plötzlich brüsk, leise): Was ist mit Helmine?

Eva (enttäuscht): Warum denn?

Helmine (zu Luzinde): Gern.

Luzinde (setzt Helminen den Kranz auf): Der ist der schönste.

Edgar (immer schärfer, immer dringender): Was hat sie?

Eva: Nichts.

Luzinde (mit der Hand die Blüten streichelnd): Wie sie leuchten . . . in Deinem wunderbaren Haar.

Edgar (immer rascher): Ahnt sie? Ahnt sie?

Eva (lacht ihn aus): Angst?

Luzinde (rückt den Kranz noch zurecht): Warte. So.

Edgar (atemlos vor Aufregung): Es wäre —

Eva (die sich allmählich zu ärgern anfängt): Und das ist alles, was Sie mir zu sagen haben? Sonst nichts?

Hans (den Kranz bewundernd): Bravo. Famos.

Edgar: Was sonst? Mir wurde nur plötzlich so furchtbar bang. Denn wenn sie es —

Helmine (der das Haar aufgegangen ist): O gib acht. (Steckt sich das Haar auf)

Edgar: Denn wenn sie es ahnen würde!

Luzinde: Verzeih. (Hilft Helminen mit bebenden Fingern)

Eva (wütend): Nun, und wenn sie es ahnen würde?

Edgar (schreit auf): Eva! (Faßt sich aber sogleich mit einem Blick nach rechts)

Eva (ihn erschrocken beschwichtigend): Nein, nein.

Hans (lehnt sich zurück und sucht Helminens Fuß): Und ich werde nicht geschmückt?

Edgar (drängt, ganz dicht bei Eva, seinen spähenden Blick in ihre Augen, indem er sie heftig an der Hand zerrt; drohend): Eva!

Eva (hält seinen bohrenden Blick aus; beteuernd, leise): Aber nein. Wirklich nicht.

Luzinde (wie verklärt, versunken): Wie schön bist Du.

Edgar (läßt mit Ekel Evas Hand los; brutal): Der Spaß wäre zu teuer bezahlt. (Wendet sich heftig ab; nach links hin)

Eva (erbittert): Das ist echt, so seid Ihr.

Helmine (rückt plötzlich ihren Stuhl vom Tische weg; mit einem hochmütig abweisenden Blick auf Hans, kurz): Das war mein Fuß, Hans.

Eva (hat es bemerkt und lacht laut auf; mit einem Blick auf Edgar): Da hat doch mein Mann ein viel dankbareres Gemüt. (Geht nach rechts)

Hans (zieht seinen Fuß zurück; wütend): Pardon. (Sieht Helmine zornig an; brummend) Weiber! (Fängt leise zu pfeifen an, aus dem Rigoletto: Donna è mobile)

Erdulin (im Garten von links, hinter dem Balkon; sieht spähend über den Balkon ins Zimmer, winkt in den Garten nach links hin und verschwindet wieder nach links)

Luzinde (noch immer wie verklärt Helmine bewundernd): Wie eine Fee.

Eva (tritt von links her, zwischen Helmine und Luzinde; scharf, zu Luzinde): Und dabei wird Dein Tee kalt.

Luzinde (erschrickt, setzt sich hastig und löffelt gehorsam ihren Tee, wie ein braves Kind)

Erdulin (aus dem Garten links über den Balkon, den Briganten hinter sich, den er auf dem Balkon warten heißt): Aspetta qui. (Tritt ins Zimmer)

Der Brigant (dreißig Jahre; schlank; ein ungewöhnlich reines und edles Profil, sehr feine mädchenhaft weich gezogene Brauen und die sanftesten Lippen; Bartstoppeln; bleich, verstört; zerlumpt, abgerissen, ohne Hut; zugleich scheu und drohend; ist hinter Erdulin auf den Balkon gekommen, nickt ihm kurz zu, verschränkt die Arme, neigt sich ein wenig vor, blickt lauernd auf die Gesellschaft im Zimmer und steht sprungbereit)

(Fortsetzung folgt)

Hermann Bahr

# Kasperle-Theater

## Die unmoralische Anstalt

Sagen Sie mal, Sie lieben Zeitgenossen alle,
Sie haben sicher doch auch schon gehört in jedem Falle
von den Leuten, die mit überaus frommen Mienen
zum Sittlichkeitskongreß soeben in Hannover erschienen.

Da fand man Männer ohne oder mit schwächlichem Nabel,
die sich entrüsteten über jedes sündhafte Babel,
und einige schon etwas sehr mannbare Jungfrauen,
die kein Mann ansah ohne ein heimliches Grauen.

Da tat sich nun auch ein Herr von Zehlendorf-Oertzen
wie ein Held auf den Drachen Theater stürzen,
ganz besonders die meisten berliner Bühnen
sind ihm als höchst unmoralische Anstalten erschienen.

Vor fünfzig Jahren habe man auf der Bühne zeigen wollen,
wie sich zwei kriegen, die sich nicht hatten kriegen sollen!
Jetzt aber beginne jedes Stück gleich mit einem Ehebruch,
und selbst der Bürgermeister schreibe Sachen von sehr schlimmem Geruch.

Dann hob er seinen Geist sozusagen zu einer Höhe von Steilheit:
auch der große Dichter Sudermann stinke förmlich nach Geilheit,
und wenn man einmal ins Metropoltheater walle,
passiere es, daß einem Ehebett und Inhalt nicht mehr gefalle.

Kurz, ein sittliches Drama sei in Berlin nicht mehr zu haben! —
Der von Oertzen sprachs und setzte sich auf seine gesegneten vier Buchstaben,
denn nun sprang in die Arena der putzigste aller literarischen Clowne,
der Adolf Bartels, der immer bringt fröhliche Laune.

Er schimpfte auf die Viebig, die eigentlich Cohn heißt,
und ihre Dichtungen seien gestimmt auf einen geschlechtlichen Ton meist;
und es gäbe nichts Schweinischeres auf der ganzen Erden
als das verdammte Geschlechtliche und propterea auch das Geborenwerden.

Sehr richtig, Ihr Herren! Und wir hätten auch nichts dagegen, auf Ehre,
wenn Bartels und Compagnie gar nicht geboren worden wäre.
So aber sind sies leider und erregen stets von neuem ein trauriges Schütteln des Kopses
Ihres ein bischen sogenannte Unsittlichkeit sehr liebenden ganz ergebenen

Hieronymus Jobses

# Rundschau

**Hamburger Theater**

Gesetzt den Fall: ein Autor, der um des klingenden und klingelnden Erfolges halber dem lieben Publikum zu Diensten schreibt, wird von dem großen Jammer über seine eigene Erbärmlichkeit gepackt und beschließt, sich an seinem Herrn und Meister nach verschlagener Sklavenart zu rächen. Und in einem neuen Stück forciert er seine Devotion und Beflissenheit, bis sie die vollkommene Parodie ihrer selbst wird. Der Fall wäre skandalös und bräche über den Charakter des Autors den Stab, würde aber seiner Intelligenz kein übles Zeugnis ausstellen. Hier steht er nicht in Frage. Sondern: Herr Professor Anton Ohorn aus Chemnitz in Sachsen hat, nach vielen Schriften für die reifere Jugend, ein Theaterstück für das reifere Alter geschrieben. In unsern Tagen, wo jeder Stand sein Unglück auf der Bühne anrichtet, ließ der originelle Autor sein Stück im Kloster spielen, denn er war in seiner Jugend tintenreinen Tagen Mönch gewesen und konnte sich deshalb „an tatsächliche Vorgänge in einem angesehenen österreichischen Kloster anlehnen". Kein Zwang bindet entschlossener als der Kuttenstrick, und die Auflehnung dagegen hat deshalb an sich schon eine starke Dramatik zur Folge. Darin ist der Erfolg der „Brüder von St. Bernhard" begründet. Der Held wird frei, das Drama ist in sich erschöpft. Aber da ist noch ein Punkt, der der Aufklärung bedarf: Der alte gute Abt des Klosters ist tot — wer wird sein Nachfolger werden, der böse Pater Prior oder der gute Pater Heinrich? „Vielfach an ihn ergangene Anfragen betreffs der in den „Brüdern" bereits angeregten Abtwahl bezw. betreffs des neuen Abts" gaben also — wie es in der klassischen Vorrede so schön heißt — Herrn Ohorn den Mut, die gleichen Verhältnisse noch einmal zu beleuchten und die Welt mit der fünfaktigen Fortsetzung „Der Abt von St. Bernhard" zu beglücken. Der Vorhang hebt sich — und Pater Heinrich steht als Abt auf der Bühne. Der Vorhang könnte sich naturgemäß nun wieder senken und die befriedigte Neugier nach Hause gehen. Leider aber stürmte der Autor in ehrlichem Eifer über sein Versprechen hinaus, und so müssen wir durch fünf lange Akte die beiden bösen Buben des Stücks, die man, wie weiland Max und Moritz, immer nur zu zweien hinter dunkeln Klostersäulen lauern und zischen sieht, gegen den edeln in allen Tönen der Ekstase gepriesenen Abt intriguieren sehen, bis sie ihn schließlich zu Falle bringen. Er geht — moralisch natürlich — „als Sieger". Da aber die Handlung trotzalledem noch recht fadenscheinig zu bleiben drohte, hat Herr Ohorn das Kunststück fertig gebracht, ein Liebespaar in die keuschen Klostermauern einzuschmuggeln. Kein Mönch — beileibe nicht, das wäre ja direkt unsittlich und geeignet, die theaterreife Jugend zu gefährden! Aber da ist der gute Ferdinand, der im ersten Stück dem Kloster entsprang und nun im zweiten vor Gott und der Welt und dem Autor eine munter erfundene Nichte des Abtes lieben darf, die ihm indeß ihre Mutter aus theaterökonomischen Gründen erst nach fünf Aufzügen in die Arme legt. Der gute Ferdinand hatte einen Vater, der zu Ausgang des ersten Stücks aus Gram über die Klosterflucht des Sohnes am Schlagfluß verschieden war. Da besagter Vater sich aber „des besondern Wohlwollens der Kritik erfreute, so durfte er im

Rahmen des zweiten Stückes nicht fehlen", ersteht also unbefangen von den Toten und wird auf der Bühne sinnig mit den Worten begrüßt: „Nun, wieder ganz frisch?" Es spricht für die ungeheure Naivetät des Autors, daß ihm die parodistische Komik solcher Momente entgeht. Dieselbe Naivetät der Logik kehrt in der zitierten Vorrede noch mehrfach wieder: Das Stück lehnt sich an tatsächliche Vorgänge an — darum (!) sind die einzelnen Persönlichkeiten nichts weniger als schablonenhafte Kalenderfiguren, sondern Individuen. Aber diese Naivität wird gemeingefährlich, wo sich Herr Ohorn in aller Ehrlichkeit und allem Pathos der Strakosch-Schule als Vorkämpfer für Kultur und Fortschritt fühlt. Ich meinerseits muß — auf die Gefahr hin, von Herrn Ohorn als Erzreaktionär und Kulturfeind mit dem großen Bannfluch bedacht zu werden — gestehen, daß mir der liebe Aberglaube, der Marien wachsgebildete Hände und Füße, Säuglinge und Kälber weiht, näher steht als die Kulturtat des Abtes, der dieses Wachs nutzbringend in Kerzen umschmelzen läßt. Und gar für die Bergwerksspekulationen des geistlichen Herrn habe ich nicht das mindeste übrig, denn das Kloster ist erdacht, bedürftigen Seelen Abkehr von der Welt und Einkehr zu sich und ihrem Gott zu ermöglichen, und unverheiratete Börseaner sind deshalb noch keine Mönche. Diese Verkennung seiner eigenen ideellen Ziele trägt eine leise Tragikomik in die pathetische Karikatur des Mannes, der sich ganz unbewußt sein neues Stück aus seinem eigenen ältern gestohlen und seine Dienstbeflissenheit bis zur vollkommenen Parodie ihrer selbst getrieben hat. Man wird den unerschütterlichen Glauben dieses großen Kindes an die eigene Kultur- und Kämpfermission — dem sich bei der Erstaufführung im Deutschen Schauspielhaus die Darsteller, voran Carl Wagner als Abt, nur gegen ihre bessere Einsicht fügen konnten — als ehrliche Überzeugung immerhin respektieren müssen. Freilich, seine Mission ist nicht unsre Mission — Gott behüte uns vor unsern Freunden!

Leonhard Adelt

---

## Von der „heiligen Hekuba"

In Deutschlands verbreitetstem Blatt, der „Frankfurter Zeitung", hat ein Schriftsteller von Witz und Geschick, Georg Hermann, der heiligen Hekuba einen Altar errichtet, und ein so gewichtiges Organ wie das „Literarische Echo" hat es für gut befunden, diesen erplauderten Altar in seinem Bereich nochmals zu erbauen. Dem mit solchen Nachdruck, vor so vielen Augen eingeweihten Heiligenbild will ich doch ein wenig ins Gesicht leuchten. Diese gute Literaturheilige läßt alle ihre Gläubigen von dem Wahn genesen, daß Hekuba und Oedipus und Salome und Blaubart ihnen das geringste zu sagen hätten; sie lehrt der Gemeinde, daß alle Mythengestalten vergangener Tage alle diese phantastisch verdichteten Formen, die das Erfahren der Geschlechter vor uns fassen, eben „Hekuba", will sagen: Firlefanz, Spielerei, gelehrte Nichtigkeit seien, und daß uns nichts ernst und wichtig sein dürfe als das echte „Leben unsrer Zeit", das Leben, in dem man nicht Hekuba oder Oedipus, sondern Wolf und Müller heißt. Ich gestatte mir nun diese neue Heilige mit der altbekannten sancta Simplicitas zu identifizeren, die von je die Schutzgöttin des ästhetischen Philistertums war und der das dicke Flämmchen des „gesunden Menschenverstands" stets Weihrauch

gebrannt hat. Hinter dieser Hekubalehre steckt die ganze Kunstahnungslosigkeit des rationalistischen Banausen, der immer noch nicht jenes allerprimitivste Kunstgesetz begriffen hat, daß das Modell nichts und die Art seiner Benutzung alles ist, daß das Künstlerische in der Kunst einzig ans Wie, nie ans Was gebunden ist. Das „Künstlerische" ist allerdings die Vertiefung, Stärkung, Befruchtung, die unser, der Lebenden, Leben erfährt. Dies Künstlerische versagt sich dem Pfuscher, ganz gleich ob er Oedipus oder den Privatdozenten Müller gestalten will — und es gelingt dem Könner, ganz gleich ob ihm Hekuba oder die Waschfrau Wolf Modell gestanden haben. Der Priester am Altar der Hekuba ist genau so wenig ein hungernder Weber von 1848 wie ein Bauernführer von 1525, so wenig ein Fuhrmann aus Salzbrunn von 1890 wie ein Ritter Blaubart von irgend wann gewesen — „persönliches Interesse" im Philistersinn hat er an keiner dieser Gestalten und, wenn sich seine Phantasie nicht aufmacht, sich in jedes dieser Wesen ganz gleichartig einzufühlen und sie als Sinnbilder für Schicksale zu empfinden, die allen, auch ihm selber, ewig eigen sind, so kommt er nie in ein künstlerisches Verhältnis zu diesen Werken, bleibt als egoistisch festgebundener, phantasieloser Banause draußen, vor der Weber- wie vor der Blaubart-Dichtung. Wenn, abgesehen von der stets auf letzte zeitlose Gefühle gehenden Kunstwirkung, der Weber- und Fuhrmannfall vielleicht noch ein praktisch-soziales Interesse haben, das Blaubart und Oedipus allerdings nicht erwecken können, so überschreiten wir eben damit die Grenze künstlerischen Erlebens, eine Grenze, die, zum Ruhme glatter Nützlichkeit, die Philister jeder Zeit zu verwischen bemüht waren.

Wie steht es denn bei dem Erzeuger der „heiligen Hekuba"? Hat Shakespeare, der, wie alle großen Dramatiker der Weltliteratur, in seinen ewigen Werken nie die Lebensformen seiner Tage, sondern resonanzmächtige alte Mythen benutzt hat, um sein und seiner Zeit und unser aller Leben darzustellen, hat dieser Shakespeare wirklich, wie Georg Hermann, es für leere, künstlerischem Leben feindliche Spielerei geachtet, sich auf dem Boden alter Traditionen anzubauen? Ach nein, Shakespeares Hamlet, der gerade leidenschaftlich danach ringt, aus künstlerischer Versenkung fort zu einer sehr realen Tat zu kommen, der empfindet grimmig die Nichtigkeit der „Hekuba"-Vorstellung gegenüber seiner eminent praktischen Aufgabe; aus einer leidenschaftlich pronoucierten antikünstlerischen Stimmung fällt dies Hekuba-Wort. Und der Schauspieler — der eben als Künstler nicht Taten tun, sondern Ausdruck schaffen soll und will — wird der dann etwa verhöhnt, daß er sich — erfolglose Mühe! — von dem so nichtigen Namen Hekuba Leben suggerieren lassen will? Mir scheint im Gegenteil mit höchster Bewunderung konstatiert zu werden, daß der Anruf des Namens Hekuba in ihm solche Fülle des Lebens entstehen läßt „daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte, sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen, gebrochne Stimm und seine ganze Haltung gefügt nach seinem Sinn" — — das alles kann dem künstlerisch empfindenden Menschen „Hekuba" sein! Bb.

---

**Lakmé**

Die „Komische Oper" scheint immer mehr den rechten künstlerischen Boden unter den Füßen zu verlieren. Mit „Hoffmanns Erzählungen" hatte sie sich einst gut

gegründet; alsbald aber versäumte sie schon bei „Figaros Hochzeit“ und „Don Pasquale“ die dankbaren Gelegenheiten, einen wahrhaft eigenartigen, vorbildlichen Darstellungsstil für feine, intime oder auch phantastische szenische Kammermusikspiele zu schaffen. Darauf trat sie neuerdings mit ihrer Carmen-Aufführung hervor, wo durch getreuste szenische Naturnachahmung die Darstellung zur höchsten künstlerischen Unnatur wurde — und nun greift sie blindlings, wie eine Verzweifelte, nach der ersten besten Oper, die ihr nichts weiter als willkommenes Material zu szenischen Prunkstücken, zu einem exotischen Bühnenpotpourri, bietet. Hiermit nicht zufrieden, schiebt sie noch einen „Cobra“-Tanz ein, ausgeführt von der jungen Amerikanerin Ruth St. Denis, der schließlich zum Mittelpunkt der Begeisterung des Abends wird. Ich sah ein weibliches Wesen mit je einem funkelnden Ring auf den Händen. Ich sah ferner, wie sie ihre wundervoll geschmeidigen Arme in höchst graziöse Bewegungen setzte, um das ringelnde Spiel zweier Schlangen zu schildern: erst ruhig, dann immer wilder, wobei der ganze Körper mitzuckte und die Ringe wie grünliche Schlangenaugen glühten. Endlich beruhigte sich das wild kreisende Spiel der Arme wieder, nachdem sich die Tänzerin auf die Erde niedergelassen hatte. Das sah ich — nicht mehr — und war verblüfft über die Körperkultur des neusten, feinsten Dekorationswunders der „Komischen Oper“. Es war in der Tat die größte Sehenswürdigkeit unter den vielen Sehenswürdigkeiten auf der Bühne.

Wenn aber die Reaktion nach dem wagnerschen Drama da hinaus will, nach der Seligkeit materiellen Genießens, dann wird einem bange um das Stückchen Kunst, das bis jetzt noch auf der Oberfläche infernalischen Sinnentreibens verlassen herumschwamm. Ach, wie schimmert hier lockend die „Lüge des Optimismus“, leider nur eine Lüge mit ebenso kurzen Beinen wie alle andern Lügen. Denn die eherne Ehrlichkeit der Natur rüttelt die unsanft auf (sei es selbst durch französische und russische Revolutionen), die in Schauen und Tun auf Schein und Trug vertrauen. So seht denn zu, daß ihr dem Optimismus beizeiten die Wahrheit schafft.

Was soll ich über die Oper selbst noch sagen? Darin ist alles leer: mit den Händen kann man hindurchgreifen, ohne ein Körnchen Substanz zu finden. Talmiware vom ersten bis zum letzten Takt, vom ersten bis zum letzten Wort.

Frau Kauffmann als Lakmé konnte nach Herzenslust trillern und girren in hohen, allerhöchsten Tönen. Unstreitig war sie in ihrem richtigen Element: zur Hälfte vollendete, ein wenig soubrettenhafte Gesangskunst, zu einem Viertel sentimentale Heldin und zum andern Viertel süßliche Liebelei. Alles in allem ihre beste Leistung, nach ihren weiblichen Gestalten in „Hoffmanns Erzählungen“. Gerald, den Liebhaber, spielte Karl Pfann ohne Rückgrat; meinem Empfinden nach war sein Tenor zu weichlich, charakterlos. Mit gewohnter Vornehmheit und Intelligenz führte Herr Egenieff die Rolle eines fanatischen Priesters durch. Wenn nur seiner Stimme mehr Biegsamkeit und Farbe zu eigen wäre. Ums Orchester unter Egisto Tango war es diesmal besser bestellt als in der Carmen-Aufführung.

Georg Gräner

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
1. November 1906
II. Jahrgang Nummer 44

# Faust

Die Geschichte Fausts ist eines der merkwürdigsten Erzeugnisse des Mittelalters; oder sagen wir lieber: ist die auffallendste Verkörperung eines höchst merkwürdigen Glaubens, der in jener Epoche seinen Ursprung hatte oder herrschte. Genau besehen, darf sie die Würde eines christlichen Mythus in dem gleichen Sinne beanspruchen wie die Sage von Prometheus oder den Titanen die eines heidnischen Mythus; sie enthält den schärfern Blick, eine nicht minder eindrucksvolle uud charakteristische Seite der menschlichen Natur, in der sie doch beide, der heidnische wie der christliche Mythus, wurzeln: nur ist er dort hell und heiter gestimmt, voll Selbstvertrauen, lächelt selbst noch im Ernst; hier gedankenvoll tief, von Ehrfurcht erfüllt, streng. Es ist heute nicht leicht, sich vorzustellen, wie diese Faustsage mit ihrer Magie und ihren teuflischen Gräueln die Gemüter ernster, wenn auch roher Menschen aufgewühlt haben muß, zu einer Zeit, da ihre Sprache noch nicht veraltet war und solche Pakte mit dem Bösen nicht nur „so allgemein" glaubhaft, sondern so leicht möglich schienen, daß jeden bei dem Gedanken, ihm könnte ähnliches zustoßen, schauderte. Die Zeiten der Magie sind vorüber; der Zauberei ist durch eine Parlamentsakte ein Ende gemacht worden. Aber die geheimnisvollen Beziehungen, die sie symbolisierte, sind geblieben. Die Seele des Menschen kämpft immer noch gegen die dunkeln Gewalten der Unwissenheit, des Elends, der Sünde; stößt sich, wie ein gefangener Vogel, immer noch blutig an den eisernen Schranken, in die die Notwendigkeit sie eingepflanzt hat; folgt immer noch den Lockungen des falschen Scheins, verblendet, Frieden und Glückseligkeiten dort zu suchen, wo sie nicht zu finden sind. In diesem Sinne ist „Faust" auch heute noch wahr: ist eine der eindrucksvollsten Wahrheiten voll ewigen Gehalts und wird es ewig bleiben.

In modernen Symbolen einen so alten, in unserm europäischen Denken und Fühlen so tief verankerten Mythus dichterisch zu gestalten,

ist eine des größten poetischen Genius würdige Aufgabe. In Deutschland ist das, mit sehr verschiedenem Erfolg, vielfach versucht worden. Klinger hat einen Faustroman veröffentlicht, ein Werk voll roher Kraft und, zuweilen, nicht geringer Charakterisierungskunst; trotzdem ist es als Ganzes wesentlich unpoetisch. Es ist vulgär, fast roh und hat, nach unserm Geschmack, einen zu strotzenden Erdpechgeruch. Kurz: es lebt nur scheinbar, ist tot. Des Malers Müller Faust, ein Drama, ist an sich dem Thema schon kongenialer; Nebenfiguren, wie die der Juden und liederlichen Studenten erinnern an die Art unsrer Marlowe und Ford. Aber seine Hauptgestalten, Faust und der Teufel, sind unzulänglich konzipiert; Faust ist kaum mehr als ein eigenwilliger, hochfahrender und leider auch zahlungsunfähiger Mensch, der Teufel und seine Gesellen sind wild, langatmig, unausstehlich lärmend. Überdies ist dieses Stück, keineswegs eine der besten Arbeiten Müllers, ein Fragment. Klingemanns Faust-Drama haben wir nie zu Gesicht bekommen; nach Hörensagen ist es nichts als nichtige Flitterware, zu sofortigem Gebrauch und sofortigem Vergessen bestimmt . . Goethe war, glaub ich, der erste, der das eigentliche Thema in Angriff nahm: mit unvergleichlich stärkstem Erfolg. Seine Art es zu bearbeiten dünkt mich besonders glücklich. Die übernatürliche Einkleidung der Fabel behält er; aber er behält sie mit dem deutlichen Bewußtsein, das er auch auf uns überträgt, daß sie — übernatürlich sei. Das Magische ist also bei ihm Kunstprodukt, vom Zwielicht des Zweifels umflossen, überall mit leicht durchsichtigen Sarkasmen durchsetzt, und tritt nur in schattenhaften Umrissen in die Erscheinung; es wird nicht als etwas Wirkliches eingeführt, sondern als Schatten eines Wirklichen. Nun ist dieser Schatten selbst wirklich, aber er liegt jenseits unsers Horizontes; nur der Schatten selbst, nicht das Wirkliche, wovon er Schatten ist, ist sichtbar. Nichts wäre darum einfältiger, als in diesem neuen Gedicht etwas wie „Satans unsichtbare Welt neu sichtbar gemacht" oder dergleichen zu suchen; nichts kindischer als der Versuch, durch Kobolde, Zauberer oder Unterweltsgeschöpfe ähnlicher Beschaffenheit die Zweifelssucht der Zeitgenossen zu erregen. Dergleichen Kniffe bleiben Künstlern andern Schlages vorbehalten: Goethes Teufel ist eine gebildete, in moderner Wissenschaft heimische Persönlichkeit und spottet sogar, noch während er sich ihrer bedient, der Zauber- und Schwarzkünste so herzlich wie ein Mitglied des Institut de France; denn als Philosoph, der er ist, bezweifelt er die meisten Dinge, glaubt sogar nur halb an seine eigene Existenz. Die ganze Anlage ist klug berechnet; aber „zurecht gelegt" ist sie in beträchtlichem Maße. Vielleicht läßt sich sagen: wir fühlen, daß die Zauberwelt, die sich vor uns auftut, zugleich wahr und nicht wahr ist.

Der Mephisto, der tatsächlich vor uns tritt, ist nicht mit den Schrecken des Cocytus und Phlegethon behaftet, die Ungestalt der Bos-

heit ist ihm vielmehr unzerstörbar aufgeprägt; es ist der Teufel nicht des Aberglaubens, sondern des Wissens. Hörner, Schwanz, gespaltene Klauen: hier ist nichts von alledem; er selbst belehrt uns, daß er, der Teufel, während des jüngsten Vorwärtsmarsches des Intellekts am Zeitgeist teilgenommen und diese Requisiten beiseite gelegt hatte. Zweifellos hat Mephisto die Manieren eines gebildeten Weltmanns. Er kennt die Welt. Etwas Vollkommeneres als der Takt, mit dem er sich einführt, ist nicht denkbar. Sein Witz und Sarkasmus sind unerschöpflich. Mit der kühlen, von Herzen kommenden Verachtung, mit der er auf alle menschlichen und göttlichen Dinge herabsieht, könnten ein halb Dutzend Schwerenöter ihr Glück machen. Trotzdem ist Mephisto ein wirklicher Teufel, ein echter Sohn der Nacht. Er selbst nennt sich den Verneiner: wenn je ein Name, paßt dieser. Wie Voltaire mit allem Historischen verfuhr, so verfährt unser Mephisto mit allem Moralischen: er fertigt sie mit einem „n'en croyez rien" ab. Sein scharfer, alleswissender Verstand ist der richtige Advokatenverstand; er kann widersprechen, aber nicht bejahen. Seine Luchsaugen erspähen mit einem Blick das Lächerliche, Untaugliche, Schlechte; aber gegenüber dem Ernsten, Edeln, Würdigen sind sie blind wie seine alte Mutter. So erfüllt sich sein Dasein, indem er einschränkt, bestreitet, bespöttelt, überall das Falsche entdeckt, aber nicht die Kraft hat, auch nur eine Spur vom Wahren ans Licht zu fördern. Armer Teufel! Wie müßte die Wahrheit aussehen, die ihm mundet? Die Falschheit erkennen, ist seine einzige Wahrheit; Falschheit und Schlechtigkeit sind die Regel, Wahrheit und Güte die Ausnahme, die sie bestätigt. Er glaubt, in seinem Eigendünkel, an nichts als die unzerstörbare Gemeinheit, Torheit und Heuchelei der Menschen. In seinen Augen stellt sich die Tugend als eine Blutblase dar; „es steht ihm an der Stirn geschrieben, daß er nicht mag eine Seele lieben." Ja, nicht einmal hassen kann er; gegen Faust persönlich, wenn man so sagen darf, hat er nichts; nur aus experimentellen Gründen führt er ihn in Versuchung: um die Zeit auf wissenschaftliche Weise totzuschlagen. Eine so vollkommene Vereinigung von Verstand und Selbstsucht, von logischem Leben und moralischem Tod ist ohne Zweifel eine Ausgeburt der Finsternis, ein so grundsätzlicher Verneiner in Kopf und Herzen kann nur ein Sendbote des Ur-Nichts sein; und da er im Auftreten die besten Manieren und nicht den geringsten übeln Geruch an sich hat, da er nur geistig eine Mißgeburt ist: so darf er, der zugleich wirksam, gefährlich und verächtlich ist, als die beste, die einzig echte Verkörperung des Teufels in diesen letzten Zeiten gelten.

Im starken Gegensatz zu dieser Verkörperung des modernen Zeitgeistes steht Faust selbst. Er ist von Natur ihm entgegengerichtet, zugleich aber bestimmt, sein Opfer zu sein. Vertritt Mephisto den Geist der Verneinung, so verkörpert Faust den Geist des Suchens und Strebens;

der Konflikt zwischen beiden ist so naturnotwendig, wie, daß Licht und Dunkelheit in des Menschen Leben und Streben Gegensätze sind. Faust ist, seinem innersten Wesen nach, edel, wenn auch nicht weise. Er begehrt nach dem Hohen und Wahren; ungestüm wie der Wirbelwind durchstürmt er das Universum, überall auf der Suche nach den höchsten Werten; sein Herz sehnt sich nach dem Unendlichen und Unsichtbaren: nur sind ihm die Bedingungen nicht bekannt, unter denen allein es sich offenbart. Im Vertrauen auf den Trieb, der ihn beseligt, hat er sich auf den Weg gemacht, voll jener allen Menschen natürlichen Überzeugung, daß er wenigstens, wie sich die Sache auch mit den andern verhalte, in seinem Streben glücklich sein müsse; tief in ihm regt sich, ohne je ganz deutlich zu werden, die Vorstellung: die Schicksalsmächte hätten, wo seinem Suchen dieser Erfolg versagt bleibt, gegen ihn ungerecht gehandelt. Seine Ziele sind doch gute, edle: warum ist ihnen das Gelingen verwehrt? Bei all seinem hohen Streben nach Wahrheit und mehr als menschlicher Geistesgröße ists ihm nie eingefallen, sich zu fragen: ob er denn für ein solches Unterfangen gerüstet sei? welche Fähigkeiten die Natur ihm gegeben, in welche Schranken sie ihn gewiesen, und welches Recht auf Glück er denn habe? Ja, welches Recht auf Dasein überhaupt er, vor nicht gar langer Zeit, habe geltend machen können? Freilich: die Erfahrung wird ihn schon belehren; sie ist bekanntlich noch immer der beste Schulmeister, nur ist das Lehrgeld nicht gering. Aber bisher hat er Enttäuschung auf Enttäuschung erlebt, was eher verwirrt als belehrt. Seine Jugend und Manneszeit hat Faust nicht, wie es bei andern so der Brauch ist, auf den sonnigen Pfaden zugebracht, wo die Vielzuvielen dem Profit nachjagen; noch auf jenen, wo aus Rosenbüschen die Freuden locken; sondern allein tastete er im Dunkeln nach der Wahrheit. Ist es da billig, daß sie sich ihm verbirgt? daß seine schlaflose Pilgerfahrt zur Heimat des Wissens und Schauens ihn nur bis ins bleiche Schattenreich des Zweifels geführt hat? Seinem erhabenen Traum vom überirdischen Glück wurde das irdische geopfert; auf Freundschaft, Liebe, auf die Lockungen des gesellschaftlichen Ehrgeizes wurde freudig Verzicht geleistet; Auge und Herz waren nur auf das höchste Gut gerichtet. Und nun? Vereinsamung und die Stille der Verzweiflung rings umher. Welcher Trost verbleibt ihm da? Die Tugend versprach einst, ihr eigener Lohn zu sein. Aber da sie nicht in der geläufigen Münze des weltlichen Genusses zahlt, rechnet er auch sie zu den Trugbildern und weist, wie Brutus, als Schatten zurück, was er einst als Substanz angebetet hatte. Wohin nun? Seine Leitsterne sind einer nach dem andern verloschen; und als die Dunkelheit ihn einhüllte, war der starke, aber stetige Wind zu einem ziellos wütenden Orkan angeschwollen. Faust selbst nennt sich ein Ungeheuer ohne Rast noch Ziel. Sein stürmisches, leidenschaftliches

Temperament wird zur Wut aufgestachelt, wenn er bedenkt, was alles er erduldet und verloren hat. Er versinkt in düsteres Brüten, hält sich, wie Bellerophon, abseits und verzehrt sein eigen Herz. Oder verflucht, in vulkanischen Ausbrüchen, des Menschen ganzes Dasein als Affenkomödie; verflucht die Hoffnung, den Glauben, unsre Freuden und Leiden, und was am schlimmsten ist, die Geduld. Wäre seinem schwachen Arm die Kraft gegeben: er zertrümmerte das Weltgebäude und stürzte sein eigenes gequältes Dasein in den Abgrund der Vernichtung.

So ist Faust ein Mensch, der die vom Durchschnitt begangenen Pfade meidet, ohne daß ein Licht ihn auf bessere führt. Er teilt nicht länger die Sympathien, Interessen und Überzeugungen, die die Menge immer noch zusammenhält. In ihr ist zwar jeder einzelne vielleicht unwissend, stumpf und ganz im Unklaren über das eigentliche Lebensziel, aber schließlich bewegt sie sich doch mit einer gewissen Regelmäßigkeit vorwärts: fortgetrieben, wie die Steine im Bett eines Gebirgsbaches, durch das bloße Schwergewicht und die gegenseitige Reibung. Inzwischen ist er nur Sklave: der Sklave seiner Triebe, die stärker, aber keineswegs edler und besser sind als die der Menge; nur desto unsicherer, je mehr er sich isoliert. Er sieht, daß die gewöhnlichen Menschen glücklich sind; aber sie sind glücklich, weil sie gemein sind. Er fühlt, daß er ein Eigener ist, das Opfer eines seltsamen, beispiellosen Geschicks; fühlt, daß er anders ist als andre Menschen; daß er mit ihnen, nicht von ihnen ist. In alledem liegt der Grund zum Elend; ja, wie Goethe selbst irgendwo bemerkt hat, die Voraussetzung zum Wahnsinn. Nur im Bewußtsein der Zusammengehörigkeit fühlen sich die Menschen sicher; alle ihre Zweifel, alles geheime Infragestellen des Geschickes bringen sie durch die Antwort zum Schweigen: Andre tun und dulden das Gleiche. Sonst würde, ohne dieses Beruhigungsmittel, der stumpfsinnigste Tagelöhner Mammons sich in den Abgrund einer unaussprechlichen Verzweiflung hineindenken, denn auch sein Wesen ist aus „Furcht und Wunder gewirkt“; das Unendliche und Unbegreifliche umgibt ihn auf Schritt und Tritt; und gespenstisch still und sicher wie die Zeit schleicht der Tod herbei, in jedem Augenblick bereit, ihn fortzufegen. Aber er antwortet: Andre tun und dulden das Gleiche; und plackt sich ohne Bangnis weiter. Wäre nur ein einziger Mensch in der Welt: er würde, der höchste wie der niedrigste, sich zum Gegenstand des Schreckens werden. Nun: Faust ist wie dieser eine Mensch. Von seinen Mitmenschen getrennt, kann er mit ihnen nicht antworten: Andre tun das Gleiche. Hinwieder auf die Frage: warum und wie er insbesondere wirken und dulden solle, will sich nirgends die Antwort finden. Denn noch immer beherrscht ihn bitterer Groll; und Stolz und höchste, wenn auch heimliche Selbstliebe sind die Haupttriebfedern seines Verhaltens. Das Wissen ist ihm nur wertvoll, weil es Macht ist; selbst die Tugend liebt er haupt-

fächlich als eine Art verfeinerter Sinnlichkeit; auch: weil sie seine Tugend ist. Ein Heißhunger nach Genuß verzehrt ihn, wo immer er ist; die mächtigen Portionen davon, die dies irdische Leben ihm gönnt, erscheinen ihm wie ein Hohn: dem ehernen Naturgesetz will er sich nicht unterordnen. Denn noch ist sein Herz, wiewohl zerrissen, ungeschwächt; und ehe nicht die Demut ihm die Augen öffnet, muß das milde Gesetz der Weisheit ihm verborgen bleiben.

Einen Mann dieser Wesensart mit übernatürlichen Eigenschaften ausstatten, heißt: ihm die Möglichkeit geben, seinen Irrtum in größerm Umfang zu wiederholen; dasselbe falsche Spiel, nur mit größerm und gewagterm Einsatz, zu spielen. Er gehe, wohin er mag: er wird sich immer wieder von der Notwendigkeit eingeschlossen sehen. Das grüne Eiland des Daseins verliert sich in der Unermeßlichkeit der Nacht, die es umdunkelt. Allweise und allmächtig, könnte er vielleicht zufrieden und tugendhaft sein; sonst kaum. Die ärmste menschliche Seele ist unerschöpflich an Wünschen, aber das unendliche Universum ist nicht für einen, sondern für alle gemacht. Türmte Faust auch Berg auf Berg: das Unendliche könnte er doch nimmer stürmen, solange das Gesetz der Selbstverleugnung, wodurch allein die äußere Enge unsers Geschicks in eine innere Unendlichkeit sich wandeln kann, ihm fremd bleibt. Allein, Faust versucht es; weniger durch die Hoffnung gelockt, als von der Verzweiflung getrieben, gesellt er sich dem Teufel als der stärkern, wenn auch bösen Kraft. Wenn nur der brennende Durst des Herzens gelöscht, das dunkle Rätsel des Fatums entwirrt oder — vergessen gemacht wird: der Folgen achtet er nicht. ... Thomas Carlyle

---

Ein Bruchstück aus einem Buch, das, unter dem Titel: Carlyle-Goethe — Thomas Carlyles Goethe-Portrait, im engsten Anschluß an die Quellen nachgezeichnet von S. Saenger, demnächst im Verlag Oesterheld & Co. erscheint und das Unvergängliche in den Beziehungen der beiden Männer zugänglich und kulturschöpferisch machen soll, nachdem es bisher unter einem Wust gelehrter Fußnoten geruht, oder, verflacht, verbogen, ledern, aus Literaturhistorien zu Literaturhistorikern gesprochen hat.

---

# Geleit

Dein sind die Wege, die ich einsam schreite.
Du bist mein heiliges Geleite.

Der Pfad erklingt. Du wandelst heimlich mit.
Unhörbar Echo doppelt Hall und Schritt.

Ernst Lissauer

# Direktion Halm

Herr Alfred Halm soll und kann eigentlich jetzt erst beweisen, ob er berufen ist, ein großes berliner Theater zu leiten. Als er im Mai 1903 das Berliner Theater übernahm, war es bereits ein kleines berliner Theater geworden, und selbst wenn Herr Halm sich nicht im wesentlichen an Stücke von Paul Lindaus Wahl und an das ramponierte Ensemble dieses Vorgängers hätte halten müssen, wäre es ihm in zwei kurzen Jahren nicht möglich gewesen, eine Bühne zu retten, die dem Untergang verfallen war und denn auch untergegangen ist. Jetzt aber hatte Herr Halm freie Bahn. Er konnte ganz von vorn anfangen. „Die Welt, sie war nicht, eh ich sie erschuf". Er konnte Deutschland und Österreich nach jungen und nach unbemerkten ältern Schauspielertalenten durchsuchen. Er konnte die zeitgenössische Dramenliteratur so lange schütteln und sieben, bis die Werke der Verheißung obenauf blieben. Er konnte aus den Klassikern diejenigen Dichtungen wählen, die uns neu und wichtig zugleich gewesen wären. Ach, was konnte er nicht alles! Er hat das wahrscheinlich auch alles gewollt und versucht. Es ist auch noch keineswegs ausgemacht, daß wir uns in alledem mit dem guten Willen zu begnügen haben werden. Weil am ersten Abend die Herren Grube und Klein im Vordergrund standen, ist es doch nicht ausgeschlossen, daß im Hintergrund die Mitterwurzer und Matkowsky der Zukunft auf ihr Stichwort warten. Hoffen wirs! Nachdem die November-Novität von Dreyer, das Weihnachtsstück von Philippi gewesen ist, kann ja im Januar ein Dichter an die Reihe kommen. Wünschen wirs! Daß Shakespeares „Sturm" uns im Neuen Schauspielhaus so wenig wie im alten ein poetisches Erlebnis geworden ist, wird Herrn Halm in Zukunft abhalten, ein klassisches Drama nach der Summe der Dekorationsmöglichkeiten zu beurteilen. Vertrauen wir! Denn so sicher die Wahl des Eröffnungsstücks und die Art seiner Darstellung nicht von künstlerischen Erwägungen, sondern von den blind befolgten Geboten einer Mode bestimmt war, so sicher weiß der neue Direktor heute, daß er der Mode von gestern gefolgt ist und sich schleunigst von ihr lossagen muß. Nicht einmal, wenn es seinen Ehrgeiz befriedigte, möglichst viel Geld zu verdienen, wäre er auf dem rechten Wege. „Doubletten sind wertlos in der Kunst." Sie sind ästhetisch, aber sie sind auch praktisch wertlos. Wer

Reinhardts Künste sehen will, wird zu ihm selber gehen, anstatt zu Leuten, die ihm nichts weiter abgeguckt haben, als wie er sich räuspert und wie er spuckt. Herr Halm möge sich lieber auf sich selbst besinnen. Um künstlerisch mitgezählt zu werden, wird er nicht umhin können, ein eigenes Gesicht zu zeigen. In Berlin kommen nur Brahm und Reinhardt ernsthaft in Betracht. Auf ihren besondern Gebieten sind sie unerreichbar. Gescheiter also, als darauf mit ihnen zu rivalisieren, wäre es, festzustellen, welche Gebiete sie beide — nicht jeder von ihnen — vernachlässigen, und sich dieser anzunehmen. Daß die Eröffnungsvorstellung des Neuen Schauspielhauses mißglücken würde, war ihr, als einer Eröffnungsvorstellung, vorherbestimmt. Daraus wäre kein Vorwurf herzuleiten, wenn das Mißgeschick auch diesmal von den obligaten Unzulänglichkeiten und Übeln einer Theatereröffnung herrührte. Es war aber diesmal so offenkundig an die Sache selbst geknüpft, daß Herr Halm sich raten lassen sollte, ihr zu mißtrauen.

Wenn er bereits in Erfurt ist, dann sind sie noch in Weimar. So könnte man ein Goethesches Wort wenden für das Verhältnis, in dem Reinhardt zu seinen Nachahmern steht. Nachdem er eine Zeit lang die bildende Kunst dazu benutzt hatte, „natürliche" Milieus zu schaffen, uns durch naturgetreuste Illustration über die gleichgültige Wahrheit der Außenwelt zu informieren, ist er im „Wintermärchen" dazu übergegangen, durch eine Stilisierung von vollendeter Einfachheit die poetische Mittätigkeit der Zuschauer anzuregen. Das Neue Schauspielhaus macht den Schritt, der hier vorwärts getan ist: den Schritt vom Geschichtsechten zum Stimmungsechten, wieder zurück. Es spendet wieder richtige Rasenteppiche, plastische Büsche und Felsen, tableaux vivants. Es stopft die Bühne mit allem möglichen „echten" Krimskrams so voll, daß die Menschen kaum treten können, und daß man den Wald vor Bäumen nicht sieht. Es gibt den Sturm, wie er leibt und lebt, und das leibhaftige, lebensgroße Schiff, wie es in diesem Sturme schwankt und bebt. Aber der Schein soll nicht nur nie, er kann auch nie die Wirklichkeit erreichen. Hier zeigt sichs deutlich. Mit der Gewalt, womit dieses Schiff von seinem Sturm hin und her gerissen wird, wiegt man ein krankes Kind in den Schlaf. Es ist sehr komisch. Auf der andern Seite soll der „Sturm", weil er ein Zaubermärchen ist, weit von der Wirklichkeit entfernt werden. Das geschieht durch Musik. Durch viel zu viel Musik. Was noch schlimmer ist:

auch durch Ballett. Wenn Prospero der lieblichen Miranda seine Geschichte erzählt, die durch die Sprachmusik Shakespeares und seines schauspielerischen Interpreten wirken könnte und sollte, unterbricht ihn Humperdinck. Wenn Ferdinand auftritt, kommt Ariel „unsichtbar, spielend und singend", vor ihm her. „Zerstreute Stimmen" fallen, unsichtbar, singend ein. Musik der Sphären. Hier lagern sich Scharen von Balletteufeln, unter Führung eines ebenso umfangreichen wie talentarmen Ariel, auf dem Boden und auf den Bäumen. Um sie nicht zu sehen, müßte Ferdinand blind sein. Es wird also unsrer Phantasie zugemutet, ihn uns, trotzdem er sie nicht sieht, als nicht blind vorzustellen. Warum wird unsrer willigen Phantasie sonst nichts zugemutet? Wenn Prospero im zweiten Bild gesagt hat: „Kommt, folgt mir!", so fällt bei Shakespeare der Vorhang, wie es sich von selbst versteht. Bei Herrn Halm kriechen erst noch aus den Seitenkulissen die minderjährigen Zöglinge der Duncanschen Tanzschule und strecken minutenlang, sehnsüchtig und ungraziös die Ärmchen nach ihren Bettchen aus. Über solchen Scherzen geht der innere Zusammenhang, der poetische Dämmerschein, verloren. Ohne Übergänge und ohne andre als rein äußerliche Abweichungen wird an das eine taghelle Panorama das zweite gereiht.

Wie die Regie, so die Schauspielkunst. Natürlich muß es umgekehrt heißen: wie die Schauspielkunst, so die Regie. Bei wertvollerm Schauspielermaterial hätte Herr Halm seine Aufgabe so verkehrt gar nicht anpacken können: das Material hätte sich nicht nur bewußt gewehrt, es hätte auch unwillkürlich durch sich selbst die gröbern Wirkungen in die Region der Kunst gehoben. So aber sah sich der Regisseur gezwungen, da er sich schon einmal überflüssigerweise an den „Sturm" wagte, durch Stuck und Gschnas zu verdecken, daß seine Quadern eitel Pappe waren — ausgediente Hofschauspieler, von denen uns selbst in ihrer Glanzzeit Abgründe getrennt haben. Für so viel Humorlosigkeit und falsche Pathetik konnte ein derber Komiker wie Herr Ernst Arndt in einer burlesken, ein intelligenter Charakteristiker wie Herr Hans Siebert in einer seriösen Nebenrolle unmöglich aufkommen. Gleichwohl werden diese beiden Kräfte mit Herrn Walden und Frau Fehdmer das neue Ensemble stützen und beherrschen müssen (wofern uns nicht wirklich Überraschungen bevorstehen), wenn anders auch nur bescheidene Ansprüche an die Kunst des jungen Theaters befriedigt werden sollen.

# Der Faun

Ein Akt

(Fortsetzung)

Hans (der Erdulin zuerst erblickt; leichthin): Der Onkel.

Edgar (tritt zum Pianino, lehnt sich an und sieht erstaunt auf den Briganten)

Erdulin: Luzi! Sei so gut, hol einen Topf Milch, eine Flasche Cognac und zu essen. Brot, Wurst, Käs eingewickelt; möglichst viel; und möglichst rasch. Aber (mit dem Ton auf dem nächsten Wort) Du sollst es bringen. Ich will nicht, daß das Mädchen jetzt kommt. Verstanden?

Luzinde (ist aufgestanden): Ja, Onkel. (Durch die kleine zweite Türe rechts ab)

Erdulin (ruft ihr nach): Und schweig. (Ist an den Tisch rechts getreten und schenkt eine Tasse Rum und Tee voll) Wer hat Zigarren?

Edgar (zeigt auf das Tischchen links): Da.

Erdulin (zu Eva, indem er ihr bedeutet, ein Butterbrot zu streichen): Geh, sei so gut. (Trägt die Tasse zum Tischchen links, rückt mit dem Fuß einen Ledersessel zurecht und ladet den Briganten sich zu setzen ein) Vieni. (Da der Brigant, mit einem Blick auf die Gesellschaft, mißtrauisch zaudert) Non avere paura. Buoni amici. (Reicht ihm die Tasse, rückt ihm die Zigarren hin und geht dann wieder an den Tisch rechts, um noch eine Tasse zu holen)

Eva (streicht Butterbrote)

Helmine (hat sich im Sessel halb umgewendet und sieht starr auf den Briganten)

Eva (leise zu Hans): Ein unheimlicher Herr.

Hans (an der Wand rechts lehnend; philosophisch): Vielleicht auch ein Sohn von ihm, wer weiß.

Der Brigant (ist langsam vom Balkon ins Zimmer getreten, immer argwöhnisch nach der Gesellschaft schielend, immer wie sprungbereit, setzt sich auf den Rand des Sessels, nimmt die Tasse mit beiden Händen, trinkt den Tee gierig auf einen Zug, greift dann nach einer Zigarre und beißt sie ab)

Erdulin (zu Helmine, leise; indem er die zweite Tasse und ein Butterbrod zum Briganten trägt): Starr ihn doch nicht so an.

Helmine (zuckt zusammen, fährt sich mit der Hand über die Stirne nnd die Haare bis in den Nacken hinab, muß aber gleich, wie fasziniert, wieder auf den Briganten sehen)

Erdulin (indem er dem Briganten die zweite Tasse und das Brot reicht): Pian piano.

Der Brigant (die Zigarre, an der er kaut, im Munde, greift mit der rechten Hand gierig nach der Tasse, mit der linken nach dem Brot, legt dieses dann aber hastig auf den Tisch und murmelt, indem er auf die Zigarre zeigt): No, no.

Erdulin (zündet dem Briganten die Zigarre an und reicht ihm dann die Streichhölzchen): Ecco. (Nimmt die leere Tasse vom Tische links und kommt mit ihr wieder an den Tisch rechts; forciert leichthin) Und jetzt, Kinder, erzählt mir! Was gibts neues? Flink. (Ärgerlich, da niemand zu reden wagt; zu Hans) Nun? Wie wars in der Stadt? Hast Du wenigstens Deine Frau betrogen?

Der Brigant (raucht gierig, als ob er die Zigarre fressen wollte, gießt dann den Tee hinab, raucht wieder, beißt das Brot ab, raucht wieder, ißt wieder, immer tierisch gierig, dumpf verloren)

Hans (vor Befangenheit unfähig, auf Erdulins Ton einzugehen; beklommen, forciert): Aber, Onkel, ich? Wieso denn?

Erdulin (mit einem verächtlichen Blick auf Hans): Ihr seid Helden. (Zu Eva, leise) Sagt doch was. Der arme Teufel —

Edgar (will von links nach rechts hinten an dem Briganten vorüber)

Der Brigant (rauchend, dumpf verloren, sieht plötzlich Edgar vor sich, erschrickt, läßt die Tasse fallen, sein Gesicht verzerrt sich, er grunzt, reißt ein Messer aus der Tasche und will auf Edgar los)

Edgar (taumelt zurück, hält unwillkürlich schützend den Arm vor, schreit): Sind Sie — (schon wieder gefaßt, da er merkt, daß der Brigant die Hand sinken läßt; nur noch erschrocken) sind Sie toll! (Indem er nach rechts hinten geht) Ich wollte doch nur —

Erdulin (wie er den grunzenden Laut des Briganten und das Zerbrechen der Tasse hört; mit einem scharfen Ruck; brüllend): Aoh! — Cosa c'e? (Tritt dicht vor den Briganten hin und brüllt ihn an): Bestia! Brutto! Ma che cosa?

Der Brigant (hat sich sogleich beherrscht und die Hand gesenkt, duckt sich gebändigt vor Erdulin, nickt beschämt, erblickt das Messer in seiner Hand, steckt es hastig ein, bückt sich, kehrt die Scherben der Tasse zusammen in die hohle Hand, legt alles sorgsam auf den Tisch und steht nun armselig)

Erdulin (sieht ihm drohend zu und wiederholt dann noch einmal ruhiger): Che brutto!

Der Brigant (steht, den Kopf gesenkt, legt scheu die Zigarre weg und faltet bittend die Hände)

Luzinde (durch die kleine zweite Türe rechts, mit einigen Paketen): Hier, Onkel. (Will auf Erdulin zu)

Erdulin (winkt ihr scharf, an der Türe zu bleiben, geht zu ihr und nimmt die Pakete): Danke, Kind. (Nimmt Edgars Rucksack und entleert ihn; zu Edgar) Erlaube. (Er gibt die Pakete in den Sack,

schnürt diesen zu, nimmt Zigarren vom Tische links und reicht beides dem Briganten) Buon viaggio.

Der Brigant (steht einen Moment unbeweglich, dann nimmt er langsam den Sack, steckt die Zigarren ein, sieht Erdulin hündisch gut und treu an und bückt sich plötzlich, um ihm die Hände zu küssen)

Erdulin (zieht brüsk seine Hände zurück und legt sie auf den Rücken; schroff abwehrend): Äh. — (Dann nach einer Pause, mit einem seltsamen Lächeln, fast feierlich) E tanti saluti per la bella Italia. — Mit einer Handbewegung nach dem Garten hin, lustig, rasch) Avanti, Signore!

Der Brigant (fängt beim Namen „Italia" im ganzen Gesicht zu leuchten an, nickt nur noch ein paar Mal kurz, preßt zwei Finger auf die Lippen, küßt sie, wirft den Kuß Erdulin zu, macht eine theatralisch grüßende Gebärde nach rechts hin und entspringt über den Balkon in den Garten; links ab)

Erdulin (tritt auf den Balkon und sieht ihm nach)

Luzinde (tritt von rechts auf den Balkon neben Erdulin und sieht dem Briganten nach; nach einer Pause, scheu, leise): Onkel, wer war der Mensch?

Erdulin (wendet sich langsam Luzinden zu und sieht sie nachdenklich an; nach einer Pause, stark, ernst): Ein — Mensch.

Luzinde (sieht Erdulin befremdet an; dann, bei der Erinnerung erschauernd): Er sieht furchtbar aus.

Erdulin (seltsam lächelnd; leichthin): Ja, das kann einem passieren.

Luzinde (immer noch in den Garten starrend; leise): Furchtbar — schön.

Erdulin (nickt lächelnd): Furchtbar — schön. (Geht nach links und lehnt sich an das Pianino)

Hans (ärgerlich murrend); Kein Wunder, wenn nächstens eingebrochen wird.

Erdulin (zu Hans, trocken): Dich wird niemand stehlen. (Mit einer Verbeugung nach rechts hin, spöttisch) Pardon übrigens, wenn ich Euch gestört habe. Ihr guten romantischen Menschen.

Helmine (die die ganze Zeit unbeweglich in tiefem Sinnen gesessen ist): Ja, da hast Du recht: (mit Hohn) so romantisch! (Lacht kurz auf)

Edgar (der nicht abläßt, besorgt auf Helminen zu sehen): Warum? Was nennst Du romantisch?

Helmine (ohne Edgar anzusehen; ironisch): Du wirst es schon erfahren.

Hans (verdrießlich; gähnend): Jetzt wirds philosophisch. Ich lege mich noch ein bißchen schlafen. (Geht von rechts nach links)

Das Mädchen (durch die zweite kleine Tür rechts): Darf ich —?

Erdulin (zu Hans): Einen Augenblick noch.

Eva (zum Mädchen): Ja.

Das Mädchen (räumt das Frühstück ab)

Erdulin: Es wird Dich auch interessieren.

Edgar (tritt, sich plötzlich entschließend, rasch auf Helmine zu): Bitte, Helmine.

Erdulin (mit einem Blick nach dem Garten): Er muß ja jetzt gleich drüben sein.

Helmine (ohne nach Edgar aufzublicken; leichthin fragend): Ja?

Das Mädchen (mit dem Geschirr durch die zweite kleine Türe rechts ab)

Edgar (dicht hinter Helmine; leise, dringlich): Ich habe mit Dir zu reden.

Helmine (blickt rasch auf, wirft den Kopf zurück, fährt mit der flachen Hand über die Stirne und das Haar in den Nacken und lacht; schneidend): So? (Noch schärfer) So? — (Kurz) Gedulde Dich noch ein wenig.

Edgar (brutal, leise): Nein. Gleich.

Helmine (kurz, abweisend): O nein.

Eva (die sich hinter den Tisch rechts gesetzt hat und mit einem der Kränze spielt, begütigend): Seid nicht ungemütlich, Kinder.

Edgar (beherrscht sich mühsam, stemmt die Fäuste in die Hüften und steht hinter Helmine)

Erdulin (ist vom Pianino nach dem Balkon gegangen, neben Luzinde, und blickt in den Garten, nach links): Jetzt ist er wohl schon über die Grenze. (Wendet sich um) Gerettet! (Leichthin erzählend) Ich fand ihn halb verhungert, er wäre liegen geblieben. Armer Kerl. Vorgestern aus der Veste fort. Ausgebrochen. Nach fünf Jahren. (Mit dem Ton auf dem nächsten Wort) Fünf Jahre gesessen. Als — als Mörder.

Luzinde (schreit auf und sieht Erdulin mit verglasten Augen an)

Edgar (wendet sich mit einem Ruck nach Erdulin um)

Eva (läßt den Kranz sinken und sieht auf Erdulin)

Hans (schüttelt den Kopf und lehnt sich an das Pianino)

Helmine (fährt entsetzt vom Sessel auf; sehr heftig): Unschuldig?

Erdulin (sehr ruhig): Unschuldig? (Zuckt die Achsel) Es wäre doch undelikat von mir gewesen, ihn zu fragen. Er sieht mir übrigens nicht danach aus. Aber dies alles kümmert mich nicht mehr.

Hans (der Erdulin für verrückt hält; ärgerlich, kopfschüttelnd): Es muß doch alles seine Grenzen haben.

Eva (springt auf, scharf): Luz!

Helmine (leidenschaftlich): Wie meinst Du das, Erdulin?

Eva (noch schärfer): Luz, hörst Du?

Luzinde (immer noch die Augen weit aufgerissen, wie fasziniert; mechanisch zu Eva, ohne hinzusehen): Ja, Tante.

Eva (zu Luzinde, scharf): Geh auf Dein Zimmer.

Luzinde (zögernd): Ich möchte —

Edgar (Eva zustimmend): Sie hat recht.

Eva (zu Luzinde, heftig): Du gehst auf Dein Zimmer.

Luzinde (gehorsam): Ja, Tante. (Geht langsam vom Balkon nach der ersten Tür rechts, an Helmine vorüber, vor der sie stehen bleibt)

Helmine (streicht ihr zärtlich das Haar aus der Stirn; dann, leise lächelnd): Geh nur.

Erdulin (immer noch auf dem Balkon; seltsam lächelnd): Geh nur. Du hast noch Zeit.

Luzinde (langsam durch die erste Tür rechts ab)

Erdulin (nachdem Luzinde rechts abgegangen ist, gelassen zu Eva): Aber warum?

Eva: Weil ich das Kind nicht von Dir verwirren lasse. Sie ist in der gefährlichen Zeit.

Erdulin (ruhig; mit dem Ton auf dem ersten Wort): Ich verwirre sie? Das wird schon das Leben.

Hans (indem er sich auf die Lehne des Ledersessels links vom Tischchen setzt; gähnend): Jetzt fängt der Pater Faun wieder zu predigen an.

Erdulin (kommt vor und setzt sich behaglich in den Ledersessel rechts vom Tischchen): Nein, guter Hans. Ich rede niemandem zu. Nicht mehr.

Helmine (schwer): Ich aber frage.

Erdulin: Dann will ich antworten.

Edgar (zu Helmine; leise, drängend): Ich habe mit Dir zu reden.

Helmine (zu Edgar, kurz): Später. — (Zu Erdulin, langsam, schwer): Ich frage, weil ich spüre, daß dies alles . . . dieser Mensch, der (leise schauend) Mörder und . . . Deine Wiese dort —

Eva (schüttelt den Kopf und lacht)

Helmine: Ja lach nur, Eva. Ich bin anders.

Edgar: Was hast Du heute?

Helmine (blickt kurz zu Edgar auf): Ja. Dann reißt eben alles. — (Wieder in dem frühern Ton fortfahrend) Ich spüre, daß dies alles, der Mörder, die Wiese, Deine ganze wunderliche Art, dies alles irgendwie geheimnisvoll zusammenhängt und — und mit (mit einem Accent auf dem nächsten Wort) mir zusammenhängt, mit meinem ... (sucht ein passendes Wort) mit meiner — Angelegenheit. Und spüre, daß Du recht hast. Du hast recht. Nur weiß ich nicht wie. Ich kann noch alles nicht begreifen. Da nämlich — (klopft an ihre Stirne) da kann ichs nicht begreifen.

Erdulin: Vor allem, Kind, wollen wir nicht pathetisch sein. Was war denn schließlich? Dieser Mensch hat einen andern Menschen getötet. Der ist nun einmal tot. Ja, wenn er wieder lebendig werden könnte, durch die Strafe des andern! Aber ich sehe nur: dort ist einem Menschen

Böses geschehen und hier geschieht noch einem zweiten Menschen Böses — wird es dadurch gut? Ich weiß schon: um „abzuschrecken". Aber wir strafen seit tausend und tausend Jahren und sind noch immer nicht abgeschreckt. Ich glaube nicht daran. — Und mir tat der arme Kerl leid, da half ich ihm. Ist das so seltsam?

Helmine: Und dann?

Erdulin (lächelnd): Das genügt Dir nicht? Ja vielleicht — vielleicht habe ich mir auch gesagt: man kann nie wissen, morgen ist ungewiß — was wir sind, fliegt plötzlich weg, und es kommt über uns, keiner weiß, was es ist, keiner weiß, woher es kommt, es ist da, er muß gehorchen. Und so habe ich mir vielleicht auch gesagt: wer weiß, was aus dir noch wird.

Hans (spöttisch): Ein Mörder? Onkel, Du renommierst.

Erdulin: Und wenn ich schon einer wäre?

Eva (entsetzt): Gott.

Hans: Was kommt da wieder heraus?

Erdulin (erzählend): Ich hatte eine Hündin —

Eva (erleichtert): Eine Hündin. (Lacht)

Erdulin: Ja, liebe Eva, auch eine Hündin lebt und ich glaube, sie hat auch nicht gern, wenn sie stirbt. Meine warf dreizehn Junge, ich konnte ihr nur sechs lassen, sie wäre sonst krank geworden, sieben wurden ertränkt. Da die Hunde noch keinen Anteil an unsrer Gesetzgebung haben, ist es nicht verboten, sie zu morden. Ich bin aber sehr im Zweifel, ob um diese lieben und klugen Geschöpfe, die von mir ersäuft worden sind, nicht mehr schade ist, als um den Gensdarm, den unser Italiener erstochen hat. Gott — (macht eine Pause und wiederholt dann das Wort mit einem seltsamen Beiklang) Gott urteilt darüber vielleicht ganz anders als wir. Wie ich mir Gott denke. — Ich habe damals zwei Tage lang alle Qualen der Reue durchgemacht, bis ich mich erinnerte, daß ich auch Fliegen und Flöhe morde, daß ich nicht über die Wiese gehen kann, ohne das Gras zu morden, und daß kein Geschöpf lebt, ohne zu morden.

Edgar: Kurz, aus lauter Schonung für Blumen und Tiere bist Du grausam gegen die Menschen geworden.

Erdulin: Kennst Du nicht die Geschichte von der Taube Buddhas? Ein Geier verfolgte sie, da flog sie zu Buddha, dem tat sie leid, er wollte sie schützen, da sagte der Geier: „Warum tut sie Dir leid, ich aber nicht? Denn entweder muß sie durch mich oder ich vor Hunger sterben. Warum ich, warum nicht sie? Was mengst Du Dich in unsern Streit? Weg, Tor, wenn wir uns messen!" So sagte der Geier zu Buddha, der sich vermaß, die Taube zu schützen.

(Schluß folgt)

Hermann Bahr

# Schiller-Theater

Die Schiller-Theater haben ihre Arbeitszeit mit gewohntem Fleiß und Eifer begonnen und in den zwei verwichenen Monaten der Theatersaison fünf Vorstellungen herausgebracht, die alle in unaufregendster Weise dem entsprachen, was man an Theaterkunst an dieser Stelle zu finden gewohnt ist. Man versuchte sich in nicht eben wohl beratener Pietät an Ibsens „Frau Inger auf Östrot" — mit schauspielerischen Kräften, die auch für eine weniger undankbare Aufgabe aus dem Bereich der phantastisch stilisierenden Dichtung nicht zugelangt hätten. Man gab des alten Moreto zierliches Spiel „Donna Diana" — ein wenig nüchtern, grob und ungraziös, aber eben damit den Stammgästen zu dank. (Für kultiviertere Nerven freilich wäre die kühlwitzige, wahrscheinlichkeitslose Art dieser spanischen Kunst-Stücke nur durch ein anmutig hinfliegendes, nirgends am Boden der Wirklichkeit haftendes Spiel genußreich zu machen.) Man spielte in durchaus zureichender, solider Weise drei moderne Stücke eng realistischen Schlages: „Die rote Robe" — „Der Herrgottswarter" — „Die Hoffnung auf Segen". Man schädigte in den zwei letztgenannten Stücken den heißersehnten Natürlichkeitseindruck zwar dadurch, daß man einem Ensemble, das ebensowenig schwäbisch wie niederdeutsch sprechen kann, mit Gewalt einen Dialekt aufprägen wollte; man ließ zwar, zumal bei Heijermans, die rechte Accentuierung der wenigen großzügiger angelegten, sinnbildlich stärkern Momente vermissen. Aber man erreichte im Durchschnitt eine sichere Rundung des Zusammenspiels, eine einfache glaubwürdige Lebendigkeit. Und so sehr man immer wieder bedauern muß, daß Aufführungen dieser Art das Beste bleiben, was das Schiller-Theater zu vergeben hat, so sollte man sich doch hüten, diese Leistung an sich gering einzuschätzen. Statt eine solche Heijermans-Aufführung mit der Erinnerung an die Darbietung von Brahms eben durchaus einzigem Ensemble zu erschlagen, messe man sie einmal an den Produktionen selbst großer Provinzbühnen, um zu erkennen, wie Achtbares, relativ Hochstehendes diese Volkstheater leisten, wenn man sich an den Durchschnitt des deutschen Theaterbetriebs hält.

Ebenso ist die Novität, die sich unter den fünf bisherigen Darbietungen Direktor Löwenfelds befindet, an sich schwach genug, aber, an den übrigen Neuheiten der Saison und gar an den sonst üblichen Premieren des Schillertheaters gemessen, doch einiger Schätzung wert. „Der Herrgottswarter" von Heinrich Lilienfein ist ein konventionelles und grobschlächtiges Stück, ein Stück, indem am öftesten das Geschick eines Schriftstellers in skrupelloser Weise alterprobte Bühnenwirkungen erzwingt. Aber zwischenhinein wirft der Dialog ein Wort, die Situation ein Licht von mehr eigener, tieferer Färbung, und der Verdacht steigt auf, daß in diesem Lilienfein unter all der angelernten unrealistischen

Bühnenmache ein Fünklein Künstlertums glimmen könnte, ein Stück eigenen Lebens, das vielleicht noch einmal, von den Schlacken der Konvention befreit, sich in einem rechten Werk offenbaren könnte. Zu diesen erfreulichen Verdachtsmomenten rechne ich in erster Linie die Grundidee des Dramas.

Ein Bauer erschlägt einen Mann, den er für den Verführer seiner Frau hält. Die Frau schwört alles ab. Er kommt als Totschläger ins Zuchthaus. Er kommt wieder heraus und „wartet auf den Herrgott", der sein Recht, das ist die Schuld seiner Frau, erweisen soll. Der Herrgott kommt: denn nach zwanzig Jahren erweist er im Blute der Tochter die sündige Gier der Mutter. Die Tochter dieses Bauern und dieser Bäuerin begeht Ehebruch und fast einen Gattenmord. Aber mit dem Blick, der in zwanzigjährigem Warten geschärft ist, erspäht der Vater alles, er treibt die Tochter zum Selbstgericht und geht dann auch aus der Welt — zufrieden über sein offenbar gewordenes Recht. Mir scheint ein Zug von Größe auf dieser Fabel wie auf dieser Gestalt zu ruhen. Es rührt an die tiefsten Geheimnisse unsers Menschenschicksals, es ist von großartiger Unheimlichkeit, wenn die Schuld der Eltern im Blut der Kinder aufblüht, wenn unsre Vergangenheit, zu jungem Fleisch geworden, wider uns zeugt. Aber der Dichter nimmt dieser Fabel die Größe: denn statt nun alles Licht auf dies Ineinandersein und Auseinanderhervorwachsen von Mutter und Tochter zu häufen, erfindet er für den Ehebruch der Tochter mit billigem Geschick eine höchst verzwickte und doch grundbanale Intrigenhandlung; die schiebt er breit in den Vordergrund und erhält so drei „spannende" und kleinliche Theaterakte. Und auch die Gestalt dieses zwanzig Jahre Wartenden könnte Größe haben: jeder, der mit leidenschaftlicher Ungeteiltheit einer Idee lebt, kann groß wirken. Aber hier hemmt der Autor jeden Aufschwung durch das engbrüstige Moralisieren, das beständige Gut-und-Böse-Sprechen, das den Geist seiner Menschen stempelt. Wohl durfte und mußte Lilienfeins Bauer den alten Bibelgott und seine schlicht gradlinige Moral im Herzen und im Munde führen — aber man müßte dabei spüren, daß diese Gedanken seiner Gestalt für den Künstler nur sinnbildlichen Wert haben, daß er nicht Parteigänger einer rohen, groben Vergeltungsmoral, sondern Gestalter des großen, ganz unmoralistischen, aber höchst logischen, furchtbar konsequenten Menschenschicksals ist. Von diesem überlegenen Geist spürt man herzlich wenig, und so bleibt „Der Herrgottswarter" in der unfrischen Atmosphäre eines moralisierenden und dabei mit hitzigen Theaterwirkungen rechnenden Ehebruchstücks. Neben dem ziemlich gleichgültigen Vorzug einer geschickten Mache bleiben nur einige sprachliche Momente zu rühmen, Momente, in denen den bös poesiehaften Gefühlsjargon eines Theatralikers Naturlaute eines Künstlermenschen durchbrechen — Momente.

Wie weit Lilienfeins Stück in seiner tragenden Gestalt verfehlt ist oder nicht, darüber gewährte die Aufführung freilich keine absolut sichere Erkenntnis: denn dieser Herrgottswarter wurde von Max Pategg in einem so unleidlich zerdehnten, gurgelnden Pathos gesprochen, daß kaum abzumessen ist, wieviel von dem übeln Totaleindruck auf Konto des Autors kommt. Sonst läßt sich von den schauspielerischen Kräften der Schiller-Theater diesmal manches Gute sagen. Im Vordergrunde des N.-Ensembles wirkt zwar immer noch Anna Feldhammer, aber das andre Ensemble hat in Clara Rabitow eine sehr schätzbare Kraft gewonnen. Ein Ersatz für Else Wasa, mit der wir eine der letzten Bühnenkünstlerinnen verloren haben, die einer Gestalt die Haltung einer Dame und die Beseelung eines Menschen zugleich leihen konnte, ist zwar die Rabitow nicht. Aber ihre robustere, eher plebejische Art ist stark und ehrlich. Sie verfügt über ein sehr ansehnliches Können und eine noch rühmlichere Bescheidenheit in seinem Gebrauch, und vielleicht würde man es garnicht so bemerken, das das Naturell dieser sympathischen Schauspielerin ein wenig karg, nüchtern, arm ist, wenn wir nicht hier eine Künstlerin von ähnlicher, nur unendlich reicherer, weicherer und zugleich doch wilderer Art hätten in Else Lehmann. Trotzdem: Clara Rabitow ist für die Schillerbühne ein zweifelloser Gewinn. Sehr viel weniger zweifellos ist das bei Hedwig Pauly, die nach fast zehn Jahren an die Stätte ihrer ersten berliner Wirksamkeit zurückgekehrt ist. Damals war viel glänzenner Jugendschmelz, rauhe hoffnungweckende Eigenart an ihr — jetzt eine kalte, fast müde, sehr reife Routine, glattes, gleichgültiges Können. So wenigstens war ihre „Donna Diana", die ihre Freunde von einst fast wehmütig stimmen konnte. Vielleicht findet sie in einem andern Rollengebiet die Möglichkeit, statt kalter Kopien ihrer Vergangenheit lebendigen Ausdruck ihres gegenwärtigen, hoffentlich nicht seelentoten Lebens zu geben. Sicheren Gewinn aber bedeutet wieder für das Ensemble der Eintritt Guido Herzfelds, der einer der zuverlässigsten, vielseitigsten und farbenkräftigsten Kleinkünstler ist, die wir heute in Berlin haben. Erfreulich war es mir auch, zu entdecken, daß Marie Gundra und Reinhold Koestlin, die mir bisher nur in der bescheidenen Eigenschaft der „komischen Alten" und des „schüchternen Liebhabers" moserscher Konfession schätzbar schienen, Entwicklungsmöglichkeiten zu gewichtigern Aufgaben zeigen, daß Herr Otto ein wachsendes interessantes Talent ist, daß Franz Nolan unter einem starken Regisseur eine erste Bühne zieren könnte, und daß viel taugliche männliche wie weibliche Episodisten zu Gebote stehen. Ein durchaus leistungsfähiges Schauspielermaterial, um das manche berliner Bühne Herrn Löwenfeld beneiden könnte. Möchte er es nur in rechter Weise den rechten Aufgaben zuführen!

Julius Bab

# Kasperle-Theater

## Aus den Theaterkanzleien

### IV

Die Szene ist völlig dunkel. Stimme des Direktors und Oberregisseurs: „Los!" Stimme des Oberbeleuchters: „Einschalten!" Mystisch-symbolisches, höchst malerisches Halbdunkel. In der Mitte ein Lichtkreis, in ihm auf silbernem Stuhle die dunkle Gestalt des Dichters mit blendend weisser Weste. Die Weste ist der Mittelpunkt der Bildwirkung. Im Halbkreis drum herum, nur schattenhaft sichtbar, acht Gestalten.

Der Direktor und Oberregisseur: Ich eröffne die intime und geheime Direktionssitzung! (Zum Dichter gewendet in die Szene des Lichtkreises tretend) Ich freue mich sehr, werter Herr Doktor, in ihrem Werke „Das Unabänderliche" die Probe eines grossen schönen Talents begrüssen zu können. Ich kann Ihnen die frohe Mitteilung machen, dass wir — das heisst: ich! — das Drama, einige kleine Änderungen vorbehalten, anzunehmen gedenken.

Der stellvertretende Direktor und Unterregisseur: Ich schliesse mich den Worten meines Chefs voll und ganz an. Nur — ja also, Ihr letzter Akt ist unmöglich: ein heiteres Ende ist der Tod Ihres ernsten Stücks — eine tragische Lösung müssen Sie Ihrem Problem unbedingt geben. So ist das ein Missverhältnis, so geht das nicht.

Der erste Dramaturg: Ich schliesse mich den Worten meines Herrn Kollegen ganz an: das vortreffliche Werk krankt an einem schreienden Missverhältnis — so ist das unmöglich. Sie werden die Schwere der ersten Akte mildern müssen, um dem Ganzen die leuchtende Heiterkeit des wundervollen Schlusses geben zu können.

Der zweite Dramaturg: Ich schliesse mich ganz dem Urteil meines Kollegen an: Ihrem vortrefflichen Stück fehlt leider der Funke — jener göttliche Funke, der in Ihrem sprachlich so schönen Dialog das eigentliche dramatische Leben entzünden sollte.

Der dritte Dramaturg: Ich bin völlig der Ansicht meines Herrn Kollegen: Ihrem vortrefflichen Werke fehlt etwas — etwas Entscheidendes, das ich allerdings in der Unfähigkeit erblicken muss, der so schönen dramatischen Konstruktion die eigentlich lebendige Sprache zu verleihen.

Der künstlerische Beirat: Ich gestatte mir zu bemerken, dass die gewählte Zeitperiode eine malerische Inszenierung unmöglich machen würde. Ich muss Sie bitten, Herr Doktor, Ihr Stück in ein kleidsameres Jahrhundert, ein Jahrhundert von kostümlich stärkern Farbenvaleurs zu verlegen.

Der Oberbeleuchter: Ick muss man blos sagen: mit lauter Interieurs, Herr Doktor, jeht det nicht. Wo soll ick denn da unser statutengemässes Mondlicht auf die Birken machen? Wir können Ihnen doch schliesslich keene Birke in den Salon bauen.

Der Direktor und Oberregisseur: Warum nicht?!

Der stellvertretende Direktor und Unterregisseur: Zu Pfingsten schmückt man bei uns alle Stuben mit Birkenästen — lassen wir das Stück zu Pfingsten in einer Mondnacht spielen!

Der unverantwortliche geheime Direktionsbeirat (aus dem tiefsten Dunkel heraus): Und noch eins, verehrter Meister: der Titel! „Das Unabänderliche", wie uneinprägsam, wie farblos — sagen wir doch ganz einfach: „Das Chamaeleon". (er zieht sich in das Dunkel zurück)

Der Direktor und Oberregisseur: Also, nicht wahr, Herr Doktor, Sie ändern diese Kleinigkeiten?

Der Dichter: Ich danke Ihnen, meine Herren, ich bin nunmehr völlig orientiert. (Er erhebt sich. — Stimme des Oberbeleuchters: Ausschalten! — Finsternis)

Peterchen

# Rundschau

**Zum ersten Mal: Herodes und Mariamne**

„Wo?“ fragt der erstaunte Leser und überdenkt die Provinz von Memel bis Colmar. An die paar großen deutschen Bühnen, an Berlin, Wien, Hamburg, Dresden, München denkt er natürlich nicht. Zwiefacher Irrtum! Im März 1847 schrieb Hebbel den ersten Akt des „Herodes“, im Oktober 1906 spielte man die Tragödie zum ersten Mal in — München. Also eine Art Jubiläum. Man möchte es erbittert das Jubiläum sechzigjähriger Pflichtvergessenheit nennen. Aber darin läge etwas wie ein Vorwurf gegen die, so sich nun endlich dieser Pflicht erinnerten. Und den verdienen sie wahrlich aus solchem Grunde nicht. Wohl aber aus einem andern: Es war eine Unterlassungssünde unsers Hoftheaters, sechs Jahrzehnte lang eines der gewaltigsten Bühnenwerke deutscher Sprache zu ignorieren; es just heute aufzuführen, war eine Sünde wider den Geist Hebbelscher Dichtung. Vor zehn oder fünfzehn Jahren wäre es das nicht gewesen. Damals hatte man die Darsteller, und, was wichtiger war, die Darstellerinnen. Das Hoftheater besitzt ja nun freilich seit kurzem einen Darsteller des Herodes. Das bedeutet viel für München, für eine Aufführung dieser Tragödie ist es zu wenig.

Gewiß ist mit dem Beginn der neuen Spielzeit ein neuer Geist in das alte, ach, so veraltete Haus eingezogen. Aber mit welchen Schwierigkeiten hat dieser neue Geist zu kämpfen! Vor allem ist es das traditionelle System der künstlerischen Leitung, das in seiner vielköpfigen Zersplitterung jede einheitliche Arbeit unmöglich macht. Ganz zu schweigen von dem unzulänglichen Bühnenapparat, einem nur in bescheidenem Umfang verwendbaren Fundus von Dekorationen und Kostümen und einem Ensemble, von dem denn freilich leider nicht geschwiegen werden darf. Von der Gesamtleistung konnte man also bei der Aufführung des „Herodes“ höchstens einen kleinen Fortschritt verlangen. Aber selbst den blieb sie uns schuldig, und dafür muß der Regisseur Runge, bei aller Anerkennung seiner Tüchtigkeit, verantwortlich gemacht werden. Die Intendanz hatte die Mittel zur Beschaffung neuer Kostüme und zweier Dekorationen zur Verfügung gestellt. Hier hätte der Regisseur einsetzen, hätte seinen Willen gegen den Hoftheatermaler und den Leiter des Kostümwesens durchsetzen müssen. Oder waren diese Kostüme und Bühnenbilder nach seinem Sinn? Dann um so schlimmer! Das Gemach Alexandras mochte hingehen. Es hätte in seiner Architektur und Farbe noch weit einfacher sein können, es hätte die lastende kerkerhafte Weltabgeschlossenheit im Herzen der Burg Zion noch weit beklemmender uns vor die Seele führen können, aber es widersprach zum wenigsten nicht den Vorgängen, denen es als Hintergrund zu dienen hatte. Anders das Gemach Mariamnens im vierten Akt. Dieser Akt bedeutet einen der Höhepunkte aller tragischen Kunst. Er stellt den Regisseur vor eine Aufgabe, die sich an Ernst und Größe kaum mit einer andern vergleichen läßt. Es ist klar: die szenischen Mittel müssen hier einzig der Wirkung des Festes dienen. Und zwar dieses Festes, dessen verzweifelter Überschwang aus den furchtbarsten Abgründen tragischen Geschehens emporsteigt. Dieses Fest muß vor uns hingemalt werden mit ganz wenigen, tiefen, kühn nebeneinandergesetzten Farben von wilder, unerhört grauenhafter Pracht. Es bietet dem phantasie-

begabten Regisseur Möglichkeiten voll ungeahnter Vielfältigkeit und Eigenart. Es ist beinahe unmöglich, angesichts dieser Aufgabe auf Dagewesenes zurückzufallen. Herr Runge tat es trotzdem. Was wir sahen, war älteste Schablone. Eine triviale, kleinlich gemalte Dekoration, willkürlich durcheinandergestellte Stühle, die offenbar „historisch echt", sicherlich aber ganz überflüssig waren, da sich niemand darauf setzte, ein paar Rosenguirlanden schwingende Mädchen, die in marionettenhaften Ballett-Pas vorüberhüpften, und endlich, auf der Hinterbühne, das halb unkenntliche Durcheinanderwimmeln eines wahrscheinlich tanzenden Menschenknäuels. Nichts von Rhythmus, keine Linienführung, kein Bau. Die beiden nächstliegenden Hilfsmittel, die denkbar ergiebigsten für diesen Zweck, Musik und Beleuchtung, das eine unvollkommen, das andre überhaupt nicht ausgenutzt. Das Ganze ein Triumph der Langeweile. Und würdig dieses Festes war die Königin, die es bestellte.

Es wird immer nur ein paar erwählte Frauen geben, die uns die Mariamne glaubhaft machen können. Die Darstellung dieser Gestalt verlangt nicht allein das Letzte, was schauspielerisches Können vermag, sondern mehr noch als das: eine Größe des Weibempfindens, die selbst komplizierten Naturen zuweilen versagt ist. Fräulein Berndl hatte bestenfalls ihre Rolle intellektuell begriffen. Mehr nicht. Über die Alexandra der Frau Schwartz und Fräulein Swobodas Salome ist eben so wenig zu sagen. Diese drei Frauen sollen einherschreiten wie in einer Feuersbrunst von Liebe, Haß und Eifersucht. Statt dessen hörten wir ein paar lärmende Raketen farb- und lichtlos verpuffen.

Die männlichen Darsteller sind zum Teil für ihre Leistungen nicht verantwortlich zu machen. Herr Monnard, der instinktiv so oft das Richtige packt und sich durch sein Nachdenken um manchen Erfolg bringt, kann alles eher spielen als einen Schwächling. Er versuchte die Schwäche des Josef interessant zu machen und machte sie langweilig. Und wo in aller Welt sollte der repräsentativ-vornehme Herr Jacobi den hell aufflackernden, sich selbst vernichtenden Fanatismus des Sameas hernehmen? Auch hätte man dem manchmal vortrefflichen Lützenkirchen nicht den Titus geben dürfen, dessen starre Unbeirrtheit dem empfindsamen Temperament, dieses Künstlers direkt zuwiderläuft. Herr Rottmann gab den Soemus als „wahrhaft guten Menschen" und bewies damit ganz überflüssigerweise die Distanz zwischen Hebbel und Hartleben. Herrn Wohlmut hatte man mit der bei aller Gedankentiefe unwesentlichen Episode des Artaxerxes abgefunden. Den löblichen Luxus, Nebenrollen mit ersten Kräften zu besetzen, darf sich ein Regisseur nur leisten, wenn er die Hauptrollen sicher geborgen weiß.

Daß trotz all dieser Unzulänglichkeit der Abend nicht verloren war, verdanken wir einzig dem Darsteller des Herodes, Albert Heine. Ich begreife — obwohl ich es nicht billige — daß man diesem Künstler Willkür der Auffassung, Neigung zum Bizarren, Unverständlichen, Sprunghaften vorwirft; der Vorwurf, er bediene sich äußerlich theatralischer Mittel, ist unverständig und ungerecht. Nichts konnte davon leichter überzeugen als diese Aufführung. Fast unwillig sah man hier, wie der Reichtum einer großen Künstlernatur sich an eine lebensunfähige Unternehmung verschwendete. Wer Heines Philipp den Zweiten kannte, der wußte, wessen er sich von seinem Herodes zu versehen hatte. Das Wort Hebbels über den Herodes: „Er

liebt sein Weib darum so grenzenlos, weil er so gänzlich allein steht", worin er die tragische Voraussetzung zur Entwicklung seines Helden erblickt, kann in genau dem gleichen Sinn auf König Philipp angewandt werden. Die nachschaffende Aufgabe des Schauspielers ergibt sich hier wie dort aus dem widerspruchsvollen Nebeneinander des äußern und des innern Lebens, ein Nebeneinander, das der Meister des zukünftigen großen Dramas zu einem absoluten Ineinander verdichten wird. Die Tragik dieser Doppelexistenz hat Heine aus ihrem innersten Kern heraus begriffen und gestaltet Und wenn er ihre Extreme als Philipp zuweilen allzu weit auseinander trieb, so gelang es ihm als Herodes, sie zu meistern in dem engen Ring der Persönlichkeit.

Otto Falckenberg

## Der Häßliche

Herr Hermann Reichenbach, auf dessen Büchern der Verlagsname fehlt und der dennoch einmal im Jahr auf den Theaterzetteln Hamburgs auftaucht, Herr Hermann Reichenbach schreibt Dramen. Ich hielt das eine Unglück seines Geistes noch druckfeucht in den Händen, da wurde schon das nächste im Thaliatheater aufgeführt: „Der Häßliche", Drama in vier Akten. Und nachdem ich hier den Titel bekannt gegeben habe, könnte ich meine Kritik mit Fug und Recht schließen. Denn Kritik am impotenten Willen an sich ist unfruchtbar und undankbar, und im übrigen wißt Ihr ja nun alle schon, was in dem Stück geschieht: daß der Häßliche eine schöne Frau hat, die sich dem schönen Mann zuwendet, worauf sich jener umbringt. Um die Sache zu komplizieren, ist der Häßliche Maler und öffnet selbst, sozusagen berufsmäßig, seiner Frau die Augen für das Schöne. Wie sich der kleine Moritz das Malen und das Schöne vorstellt: man denkt sich eine sentimentale Ballade aus und pinselt sie dann in Farbenklexen auf die Leinwand. Und: welche sind schön und welche sind häßlich, welche sind gut, welche sind böse, welche sind Engel, welche sind Teufel, es gibt positiv, und es gibt negativ — dazwischen gibts nichts. Du lieber Gott, was ist häßlich? Beim Weibe ists ein andres als beim Manne, und ein „großer" Künstler und „edler" Mensch, wie es Herrn Reichenbachs Titelheld sein soll, kann trotz körperlichen Gebrechen nicht häßlich sein — zum allerwenigsten nicht in der Meinung einer seelisch so hochstehenden Frau wie der seinen. Und wenn sie der Maler das Wesen der Schönheit lehrt, so wäre zu folgern, daß sie zunächst und unter anderm seines Wesens Schönheit erkennt. Herr Reichenbach wird einwenden: ja, aber mein Stück handelt von der körperlichen Schönheit und nicht vom Adel der Seele — doch jeder Maler wird sich gegen die Zumutung wehren, daß Herrn Reichenbachs Schönheitsideal auch das seine sei, und wird den sogenannten schönen Mann für das abgeschmackteste Ding auf Erden erklären. Aber ich diskutiere da beinahe ernsthaft über eine so garnicht ernsthafte Sache und vergesse über dem Denker den Dichter. Verzeiht und nehmt statt aller Weiterungen eine Stilprobe aus dem Dialog des Dramas. „Was tust Du hier allein?" — „Ich höre das Singen der Rosen." — „Sieh, wie die Sonne den Flieder badet . . ."

Leonhard Adelt

## Die Condottieri

Das Neue Theater gibt das Schauspiel: „Die Condottieri" von Rudolf Herzog. Dieses Stück, das auf der Höhe eines populären Essais steht, zeigt die letzten Tage des venetianischen Söldnerführers

Coleone (desselben, den Andrea Verocchios wundervolles Reiterstandbild darstellt). Es ist das Drama, das werden mußte, sobald ein gutartiger, halb philologisch, halb poetisch veranlagter Deutscher auf die Idee kam, ein Renaissance-Drama zu schreiben, und es kompliziert den Fall nur wenig, daß im Wesen dieses Autors außerdem feuilletonistische und theatralische Bestandteile enthalten sind. So wards eine leidlich saubere Arbeit, ohne feinere Geistigkeit, bildungsphilistrisch und ungefährlich. Von der Trivialität der Gegenwart ist soviel wie irgend möglich ins Quattrocento gerettet, und ein übel entwerteter, um Stil und Lyrismus betrogener Nietzsche wird als Weltanschauung der Renaissance proklamiert. O, Herr Herzog muß ein glücklicher Mensch sein: er hat den Mut zur Banalität, er spricht Ödes beseligt aus, es langweilt ihn nicht! Oft hat er auch den Mut zu Sinnlichkeiten; aber es ist der Mut eines Philologen. (Etliches Unkeuschere, das im Buche steht, hatte die Aufführung beseitigt.) Einige Stellen hat Sudermann beigesteuert. Ein junger Offizier, dessen Weichheit von einer Frau verspottet ward, sagt zu dieser Dame: „Bis heute trug ich immer noch heimlich ein paar Blumen in der Hand, wenn ich im Feld lag. Einmal nur habe ich sie einem Menschen gezeigt. Vor wenigen Augenblicken. Euch, Madonna. Ihr habt sie getötet." Anderswo sind Feuilletons eingestreut. Bartolomeo Coleone, Blutmensch und Gemäldesammler, spricht sie. Dann beginnen seine Sätze: „Weil ich in dieser atemlos jagenden Zeit . . ." oder: „Wir leben in einer Zeit, in der . . ." Als derselbe Herr, kurz vor seinem Tode, Abschied nehmen will von seiner Geliebten, der Gattin des Dogen, tut ers in der Steigerung des Toaststils und schließt: „Ich danke Euch für die Stärkung meines Lebens durch das Eure." Das ist Elucubration ohne eine Spur von Fieber. Coleone stirbt mit den Worten: „Wir sind — Eroberungsnaturen." Kitschigeres war wohl nicht aufzubringen? Der Intrigant Cesare sagt: „Ihr habt Euch ein Pröbchen der letzteren verschafft." (Der Autor wollte andeuten: „Cesare ist böse; selbst seine Grammatik trägt den Fluch!") Ebenso papieren ist die Psychologie. Diese Menschen, Schreibtischgeburten, sind mit handfesten Eigenschaften begabt worden, die so ungefähr renascimento scheinen könnten, werden dann, all in ihrer Fertigkeit, auf die Bühne gestellt wie in ein Schaufenster, und verschwinden, wenn sie sich von sämtlichen Außenseiten haben bestaunen lassen. Die schlimmste Konstruktion ist die erwähnte Blumenmörderin: Madonna Beatrice, die sich dem jeweilig Größten ergibt. Was wollen Sie? Es ist Prinzip bei ihr. Eine innere Wandlung hat nur der Sohn des Coleone durchzumachen: sie führt von zarter Schwärmerei zu schroffster Übermenschlichkeit, geht in wenigen Minuten auf offener Szene vor sich und wird durch eine plötzliche Männlichkeit in der Stimme des Herrn Christians angezeigt. Leider sind viele Roheiten in dem Stück. Der sterbende Coleone wird von allen Seiten peinlich beschimpft. Das wollte der Autor nicht als häßlich, sondern als bewundernswerte Zeitnuance empfunden wissen. Man wird sagen dürfen: dieser Literat ist der Renaissance nicht congenial. . . . Die Aufführung stand tief unter dem Niveau des Dramas. Nur Herr Schmidt-Häßler erreichte dieses Niveau.

Ferdinand Hardekopf

---

**Die drei Rolandsknappen**

Diese dreiaktige Märchenoper ist keins von Lortzings stärksten Werken, allein das bloße optisch-

akustische Vergnügen, das er mit diesem Stück offenbar geben wollte, wird nicht nur durch die prächtige Natur des Mannes nobel, sondern auch durch seine lange Theaterpraxis, vermöge deren er vielgestaltige Buntheit zu einer schlanken, ebenmäßigen Ganzheit formt. Die stellt sich nun dar als ein farbenreiches, drollig-romantisches Zauberspiel, zu dessen Ende der Autor den Stoff aus dem bekannten Volksmärchen des Musäus mit jener sichern „Freiheit" umgestaltete, wie sie zum Beispiel dem kundigen Theaterpraktiker Shakespeare (natürlich in ungleich höherm dichterischen Grade) zu eigen war. In dem reichen Durcheinander und den langen gesprochenen Dialogen des Textbuches findet die Musik keinen Raum, zu freierer dramatischer Gestaltung auszuschweifen, sondern rundet sich, wie fast stets bei Lortzing, zur Form des Liedes, oder sie leuchtet zuweilen (als melodramatische Begleitung in die gesprochenen Worte hinein, wie ein Mann mit einer Laterne in einen dunkeln Keller. Aber es ist höchst lehrreich zu beobachten, mit welchem zarten künstlerischen Feingefühl und eminenten Verstand Lortzing unter der dicken Hülle robuster Theatralik das gesprochene und gesungene Wort abwechseln läßt. In dieser Hinsicht überragt er die meisten Opernkomponisten, die alles Mögliche wahllos vermusizieren. Im allgemeinen ist seine Musik hier, von der gut bürgerlich-mozartischen Ouverture bis zum Schlußchor, von warmer, milder Freundlichkeit, die ehrlich und selbstlos keinen Anspruch auf besondere Beachtung erhebt.

Die Aufführung dieser Oper im Theater des Westens war die erste Tat der neuen Direktion. Man hatte sich ersichtlich Mühe gegeben mit der Einstudierung und Ausstattung; das ist um so mehr zu loben, wenn man in Betracht zieht, was für Schwierigkeiten von der frühern Leitung her noch auf dem Theater lasten. Der neue Direktor scheint einzusehen, daß sich nicht Mißwirtschaft und die daraus sich ergebende niedrige Spekulation aufs Publikum, sondern Ordnung und künstlerischer Wert am Ende bezahlt machen.

Georg Gräner

---

**Inspizient und Souffleur**

Ein äußerer Anlaß, der nicht hierher gehört, gibt mir triftigen Grund, von den trefflichen Gehülfen des Schauspielers und Regisseurs zu sprechen, mit denen sich die Öffentlichkeit nicht zu beschäftigen pflegt und die immer auf das Lob, das die Kritik zu vergeben hat, verzichten müssen. Mit dem Regisseur haben sie es gemeinsam, daß sich ihr Dienst und Verdienst in der Verborgenheit und Stille vollzieht, und von den untergeordneten technischen Hülfskräften, zu denen man sie zu rechnen pflegt, unterscheidet sie, daß ihre Tätigkeit nicht durch Anordnung und Übung festzulegen ist, vor allem aber nicht ihre letzte Kontrolle durch den szenischen Leiter empfängt, sondern während der Entstehung und Entwicklung des Kunstwerks fortdauert. Der Inspizient hat es durch einen Teil seiner Funktionen, die sich nicht aufs Stichwort festlegen lassen, z. B. durch Geräusche, deren Dauer und Stärke seinem Empfinden überlassen ist, in der Hand, die Stimmung wesentlich zu beeinflussen, Spielpausen auszudehnen und überhaupt die Dynamik der Handlung zu verändern, und dasselbe gilt vom Tempo, von der Diskretion und vom Anpassungsvermögen des Souffleurs; beide haben übrigens noch gemeinsam, daß sie durch unvorhergesehene Ereignisse häufig in die Lage kommen, eigenmächtig in das Uhrwerk einzugreifen und dabei Selbständigkeit, Geistesgegenwart, Takt und künstlerisches Feingefühl zu bekunden. Ein Beispiel: das Nicht-

auftreten einer Person, eine wesentliche Textauslassung durch den Schauspieler, beweist einleuchtend, welche wichtige Aufgabe dem Inspizienten und Souffleur gestellt ist, denen es obliegt, in solchem Fall durch geschicktes Eingreifen das Gleichgewicht wieder herzustellen. Wer hätte da nicht den Souffleur schon dichten hören und den Inspizienten zu den kühnsten Improvisationen greifen sehen!

Aber auch schon auf den Proben erweisen sie sich als treue Helfer des Regisseurs und Darstellers. Während der Souffleur mehr mit diesem zu tun hat, ist der Inspizient der vielseitige und vielgeschäftige Adlatus und Amanuensis des Spielleiters, der gern einmal Anlaß nimmt, dies freudig und dankbar zu bekunden. Was der Regisseur wünscht, das weiß der Inspizient zu beschaffen, zu erfinden und auszuführen. Oft gibt der Regisseur nur die Anregung, die Idee, weil er sich auf die Findigkeit und Fixigkeit seines Getreuen verlassen kann; wird doch sein Verdienst dadurch nicht geschmälert. Der Inspizient ist für den Regisseur, was der Feldwebel für den Kompagniechef ist. Wiederum hat er mit dem Souffleur, was hier nur nebenbei erwähnt sei, auch gemein, daß beide unter der Unbill künstlerischen Testaments bisweilen zu leiden haben.

Nun ist aber die Bezahlung dieser wichtigen Diener des Kunstwerks eine so elende, daß ein dringlich ernstes Wort am Platze ist. Sie wechselt kaum zwischen 75 bis 90 oder 100 Mark an den kleinen und mittlern, 100 bis 120, höchstens 150 Mark an den größern Theatern; es wird nicht viele geben, die diesen Monatssold überschreiten. Während der Schauspieler je nach seiner Tüchtigkeit und Bedeutung sowie dem Rang der Bühne, der er angehört, nach den Durchschnittsgagen der Anfängerzeit bis zu Höhen gelangen kann, auf denen sich Ministergehälter bewegen, gibt es für unsre Freunde kaum eine nennenswerte Aufbesserung. Künstler in ihrem Fach, müssen sie doch mit einem Lohn fürlieb nehmen, der sie von den Vorteilen einer höhern Lebensführung ausschließt, ihnen geistige und materielle Genüsse versagt, die nicht zum wenigsten ihre Energie und Sachkenntnis wie ihre Leistungen überhaupt steigern würden, und, was das schlimmste ist, viele hervorragend tüchtige und besonders für diese anspruchsvollen Berufe begabte Leute abhält, sich ihnen zu widmen.

Nur an Hoftheatern, wo mit Recht zugleich der größte Wert darauf gelegt wird, bewährte Vertreter dieses Standes dauernd an das Institut zu fesseln, demgemäß aber auch die Fürsorge innerhalb der gesamten Organisation einen bureaukratischern Charakter trägt, als im allgemeinen dafür gut ist, sind entsprechende Lebensbedingungen auch für Inspizienten und Souffleure geschaffen. Es wäre zu wünschen, daß alle Theaterleiter von Rang es um der Würde ihres Instituts willen nicht nur verschmähten, ein gewisses Minimum zu unterbieten, sondern auch eine Gehaltsabstufung nach der Tüchtigkeit der Leistung vornähmen.

Karl-Ludwig Schröder

---

### Eine Bitte

Ein Leser schreibt: Im Mai dieses Jahres wurden im Königlichen Opernhaus alle zehn Werke von Wagner in chronologischer Reihenfolge bei herabgesetzten Preisen aufgeführt. Wenn man sich die Verteilung der verschiedenen Opern auf die Wochentage ansieht, so wird man bemerken, daß einmal eine dieser Opern auf einen Sonntag gelegt wurde. Im übrigen wurden und werden an den Sonntagen mit Vorliebe Spielopern, wie Mignon, Margarete, Romeo und Julia, Die weiße

Dame, gegeben. Da Wagners Werke ein Privileg des Königlichen Opernhauses sind, so wird es auf diese Weise den meisten gebildeten und bildungsdurstigen Angehörigen des berliner Kaufmannsstandes unmöglich gemacht, Deutschlands größten Tondichter in der Entwicklung seines Schaffens kennen zu lernen. Es ist daher ein berechtigtes und von vielen geteiltes Verlangen, einmal einen Wagner-Zyklus zu erleben, bei welchem alle zehn Werke auf Sonntage fallen. Der General-Intendant der Königlichen Schauspiele würde sich durch die Erfüllung dieser Bitte ein großes Verdienst um die weitere Popularisierung Wagners erwerben und eine Unzahl Menschen zu aufrichtigem Dank verpflichten.

## Die deutsch Sprak

Im Berliner Tageblatt stellt ein Einsender fest, daß „man jetzt allerwärts lebhaft bemüht ist, die deutsche Schriftsprache von alteingesessenen Fehlern und Unrichtigkeiten zu befreien", kreidet einem Schriftsteller einen falschen Superlativ als „fürchterliche Sprachvergewaltigung" an und berauscht sich so an seiner eigenen Sprachmeisterschaft, daß ihm an falscher Stelle ein „allerwärts" entschlüpft. Jedes Kind lernt, daß -wärts stets die Richtung bezeichnet, und daß man hier genau so „überall" sagen muß, wie man sich jedes „vorwärts" und „rückwärts" der Wiener in „vorn" und „hinten" übersetzen muß. Ob man nun wirklich überall lebhaft bemüht ist, die deutsche Schriftsprache von alteingesessenen Fehlern und Unrichtigkeiten zu befreien, das zu entscheiden fehlt mir der Blick jenes Einsenders, der allerwärts hindringt. Eins weiß ich gewiß: im Berliner Tageblatt sind solche Bemühungen mit geringem Erfolg belohnt. Dabei hat es diese wie jede Zeitung in der Hand, durch ständiges gutes Beispiel viel erfolgreicher sprachreinigend zu wirken als durch Schulmeisterei. Aber schon zwei Tage nach der Veröffentlichung jener aufdringlichen Belehrung findet man in der Besprechung des „Sturms", zu der sich ein Theater- und ein Musikkritiker vereinigt haben, die folgenden vier Sätze:

Nun sehen wir mit Spannung auf Halms Können in modernen Stücken, und wenn er Grillparzer und Goethe spielen wird.

Humperdinck hat den Mut natürlich zu bleiben, er hält es und hat es nicht nötig, zu posieren, und wurden wir vor allem orchestralen Schwulst bewahrt, der jede Märchenstimmung von vornherein totgeschlagen hätte.

In diesem poetischen Empfinden und musterhaft diskreten Art der Behandlung des Melodrams erkennen wir den Tondichter der „Königskinder".

Namentlich störte mich am Schluß der Anklang an Verdis bekannter Gilda-Arie. — — —

Gewiß doch! Wir denken mit Wehmut und Sehnsucht an Fritz Mauthners Tätigkeit am Berliner Tageblatt, und als er noch Drama und Theater kritisierte. Seine Nachfolgerschaft hat sich fest vorgenommen, niemals an ihn zu erinnern, sie hält es und hat es nicht nötig, sich zu verstellen, und werden wir von ihrer Befähigung sogar davor bewahrt, die syntaktischen und grammatikalischen Gesetze unsrer Sprache befolgt zu sehen. Aber wir sind überzeugt, daß es dem sichern Sprachempfinden und jungen Energie des neuen Chefredakteurs Theodor Wolff ein Leichtes sein wird, die Anklänge an Karlchen Mießnicks bekanntem Deutsch aus den Spalten seines geliebten Tageblatts wieder zu entfernen.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
8. November 1906
II. Jahrgang Nummer 45

# Joseph Wagner

Das war die Signatur Joseph Wagners: das Ideale glaubhaft zu machen. Heutigen Tages, der die Zweckmäßigkeit zum Stichwort hat, eine gar seltene Signatur. Die Gestalten Schillers werden immer seltener auf der Bühne; Joseph Wagner war eine. Vielleicht weil er ein Wiener war und als solcher von Kindheit auf den Schwung Schillers gläubig in sich aufgenommen hatte. Denn in Wien hat sich stärker als irgendwo der Kultus Schillers ausgebildet, weil das frühere österreichische Staatsprinzip alles streng darniederhielt, was in freier Geistesbewegung aufstreben wollte, und weil der Mensch um so ungestümer, um so rückhaltloser ins Ideale springt, je härter und trockner die reale Wirklichkeit ihn einengt.

Joseph Wagner ist in Lerchenfeld draußen aufgewachsen, und es ist erstaunlich, wie er sich so ganz und gar und so früh dieses Vollblut-Akzentes entledigen konnte. Er sprach schon ein schönes Deutsch, als er vor fünfundzwanzig Jahren, also etwa siebenundzwanzig Jahre alt, nach Leipzig kam. Da sah ich ihn zum ersten Male. Er kam von Pest; Marr hatte ihn dort entdeckt. Als Ingomar im „Sohn der Wildnis" trat er auf und befremdete eigentlich. Sein wildes Ungestüm war auch angetan, die kleine Schar stiller Zuhörer zu befremden. Er atmete noch ganz ungeschickt und unter störendem Geräusch, erst viel später errang er die Fähigkeit, den Atem unscheinbar und voll aus der ganzen Tiefe der Brust zu holen. Aber er fand doch bald Sympathie. Die meinige hatte er sogleich; sein ehrliches, warmes Talent hatte mich auf der Stelle gefangen, und ich bin ihm ergeben geblieben trotz den Lücken, die an ihm ja nicht zu verkennen waren, und die er absolut nicht ausfüllen konnte, ich bin ihm ergeben geblieben bis zu seinem Übergang ins ältere Fach.

Alle Mittelstufen waren ihm schwer erreichbar, der Sprung zum Äußersten lag ihm viel näher. Deshalb war er im modernen Stück, welches ja meist auf Mittelstufen sich bewegt, kaum zu verwenden. Schon weil er ein schweigsamer Mensch war, stand ihm der Dialog des leichtern Stückes fern; das war ihm Geschwätz. Dennoch mußte er in Leipzig

auch solche Rollen spielen, und man nahm sie hin, weil man eben sehr bald Wohlwollen für ihn hegte; aber manchem modernen Stück wurde er gefährlich. Dagegen imponierte er schon in Leipzig durch seinen Hamlet. Wie er zu dieser in zahlreichen Nuancen ausgearbeiteten Rolle gekommen, war immer ein Rätsel. Der tief tragische Ton, welcher die Rolle durchbebte und sie zu einer tief ansprechenden Hamletrolle machte, zu einer Hamletrolle, dergleichen ich nie gesehen, das verwunderte uns nicht. Aber dieser Wechsel in den Stimmungen, gerade das, was ihm sonst fehlte, wie war ihm dieser zugekommen? Das Verdienst ist Heinrich Marr zugeschrieben worden. Schwerlich mit Recht, gewiß nicht mit vollem Recht. Eine geheimnisvolle Freundin lebte damals neben ihm in Leipzig, und dieser sagte man nach, daß sie von interessanter dramatischer Fähigkeit und daß sie ihm behilflich gewesen sei, die Hamletrolle so interessant auszuarbeiten. Er hat sie später in Wien, als ich sein Direktor war, wohl dreißigmal gespielt, und jedesmal haben wir die Rolle besprochen und in Einzelheiten neu redigiert; ich weiß daher genau, ob sie eine bloß „eingepaukte" oder ob sie eine verständnisvoll einstudierte Rolle war. Sie war das letztere, war gesund aus seinem Verständnisse erwachsen. Überhaupt sind diejenigen im Irrtum, welche ihn ob seiner wenig ausgiebigen Unterhaltung für einen bloßen Naturalisten hielten. Er war kein dialektischer Geist, aber er hatte den gesunden Geist des Talents. Sein Talent ergriff immer sogleich den geistigen Mittelpunkt der Aufgabe und wußte auch ganz gut darüber Rechenschaft zu geben. Ja, selbst beredsam konnte er sein, wenn er an den rechten Mann kam. Der rechte Mann war ihm der, der die künstlerischen Fragen nicht bloß theoretisch angriff, sondern welcher den Kern der Frage in die Hand nahm, welcher vom Mittelpunkte ausging. Dann folgte Wagner auch an alle Seiten der Peripherie. Er war eben nur Künstler, und was dem Herzen seines künstlerischen Triebes nahe trat, fand Anklang bei ihm. Alles andre ließ ihn gleichgültig, ja, er erschien wie ein stummer Block, wenn Menschen und Reden auf ihn eindrangen, welche den Nerv seines künstlerischen Triebes nicht berührten. Er gemahnte sehr an ein englisches Vollblutroß: wenn diesem die angemessene Aufgabe gestellt wird, so geht es mit allen Leibeskräften an die Lösung derselben und leistet Außerordentliches. Aber angemessen muß die Aufgabe sein. Unterbrechende Wendungen darf sie nicht enthalten, die widersprechen seinem Wesen. Wagners Wesen war durchaus nicht auf rasche Wendungen seines Geistes angelegt, und deshalb war sein Hamlet von so schönem Reiz. Ich erzwang einmal, daß Dawison in dieser Rolle mit ihm alternierte. Welch ein Unterschied! Da war der Hamlet ein Franzose, und die schmerzlichsten Äußerungen wurden witzig; der ganze tragische Äther fehlte, und es war ersichtlich nur eine Gefälligkeit des Darstellers, daß er den König nicht schon im zweiten Akt erstach. Sein Publikum fand

das auch; aber ich litt dabei, und Wagner litt erschrecklich. Er gestand mir, daß es ihm die größte Pein verursachte, all diese Hamlet-Äußerungen so verzerrt zu sehen. Es war dies nicht das natürliche Unbehagen, seine Rolle von einem andern gespielt zu sehen, nein, in Sachen des Neides gehörte Wagner zu den Besseren seines Standes, und er konnte sogar ohne Rückhalt loben. Es war das verletzte poetische Gewissen, es war das empörte Gefühl eines Jünglings, der seine Julia schüchtern liebt, der selig ist, den Saum ihres Gewandes zu berühren, und der nun zusehen muß, wie ein dreister Bursche Julia anfaßt und gröblichst liebkost.

Der verstorbene Herr von Küstner, damals General-Intendant der berliner Hoftheater, ein geborener Leipziger, der öfter wochenlang nach Leipzig kam, sah Joseph Wagner in zahlreichen Rollen und ging mit dem Gedanken um, ihn für das berliner Schauspiel zu engagieren. Er hatte lange Übung im Urteil über Talente und verstand es wohl, auf Zukunft hin zu engagieren. Dennoch war er in betreff Wagners nicht ganz sicher. Die Form des Mundes bei langsamem Sprechen, welche er karpfenartig nannte, der schwerfällig hervorkollernde Ton bei langsamer Rede und andre Unebenheiten beunruhigten ihn. Er debattierte lang und breit mit mir, ob diese Fehler, und ob das störrisch und steif erscheinende Wesen Wagners da, wo er sich nicht leidenschaftlich äußern konnte, ob dies alles nicht in Berlin ins Mißfallen ausschlagen könnte. Endlich entschloß er sich doch, und Wagner kam nach Berlin.

Küstners Besorgnis erwies sich als ziemlich begründet; bei aller Wirkung in großen tragischen Rollen stieß Wagner in Berlin auf manches abträgliche Urteil. Wer sich nicht ganz seinem tragischen Drange hingeben mochte oder konnte, der wurde gestört durch jene Unebenheiten. Bei solchen Künstlernaturen, wie Wagner eine war, spielt das Urteil gewöhnlich um Leben oder Tod; es gibt da kein Mittelmaß, sondern es heißt: gefallen oder mißfallen. Ich vergesse nie die Äußerung einer Dame, die mir im Jahre 1830 in Wien vom berliner Schauspiel erzählte. Ich war kurz vorher Direktor im Burgtheater geworden, und mein fester Entschluß war es, Wagner dort als tragischen Liebhaber einzuführen. Die Dame kannte seinen Namen garnicht, aus den Stücken aber, welche sie schilderte, ergab sich, daß sie ihn gesehen, und sie sagte: „Dieser mir unbekannte Schauspieler hatte die Hauptrolle, und der war abscheulich."

Ich erkannte nur zu deutlich, daß sie Wagner meinte, den ich eben engagieren wollte. Er hatte kürzlich Freytags „Graf Waldemar" gespielt und gründliches Fiasko gemacht. Wie konnte man ihn solch einen modernen, blasierten Menschen spielen lassen, dem gerade alles das fehlte, was Wagner besaß, und der gerade alles das besitzen mußte, was Wagner fehlte! Wagner selbst war übrigens darüber in jener Zeit noch nicht

auf dem Reinen; er schrieb das Fiasko der schlechten Inszenesetzung zu, was zum Teil richtig sein mochte, und war ziemlich ärgerlich, als ich ihm später die Rolle nicht gab, sondern dem damals erst aufstrebenden Sonnenthal. Er war nicht auf dem Reinen, daß ihm damit ein Dienst erwiesen würde.

Auch in Wien ging es nicht ganz leicht mit der Einführung Wagners. Selbst das Beste an ihm, die glühende, tragische Leidenschaft, bestürzte manchen. Auch meinen Chef, den Grafen Lanckoronski, der mir über den Don Cäsar Wagners in der „Braut von Messina" verstimmt sagte: „Das ist zuviel, das ist zu arg!" Man war zu lange Jahre gewohnt, die letzte tragische Höhe umgangen zu sehen; man fürchtete sich vor dem ganzen tragischen Eindruck, man war verweichlicht. Das Gefällige stand in erster Linie, das Wahrhaftige und Mächtige schalt man leicht Übertreibung. Ich selbst lernte dabei, und Wagner lernte mit: das Wahrhaftige und Mächtige insoweit gefällig zu machen, daß es schön blieb auch in seiner gewaltigsten Macht.

Wir behielten dies Trachten nach Reinheit und Adel auch der heftigsten Ausbrüche bei jeder Probe streng im Auge, und so wurde Joseph Wagner von Jahr zu Jahr reiner und edler in der Form. Er war gegen Ausgang der fünfziger Jahre der erste tragische Heldenliebhaber der deutschen Bühne.

Große Schwierigkeit entstand für ihn, als die absterbende Jugend den Übergang in ein älteres Fach gebot. Die Leidenschaft der Jugend mag eintönig sein, man vergibt es ihr; sie täuscht durch den Ungestüm der Liebenswürdigkeit über die Eintönigkeit. Aber was dem Jüngling vergeben wird, das wird dem Manne nicht vergeben; vom Manne verlangt man Zeichen des Charakters, Zeichen in der Mehrzahl, denn erst die Verbindung mehrerer Züge des menschlichen Wesens bringt das zuwege, was wir Charakteristik nennen bei edlern Rollen. Wer nur einen Zug stark aufträgt, der gelangt nur zur Charge und sinkt wohl bis zur Karikatur, jedenfalls neigt er zum komischen Bereiche.

Diese Charakteristik war nun für Wagner kaum erreichbar. Zu ihr sind die „Wendungen" nötig, welche die ausgiebige Gangart des Vollblutrosses nicht zuläßt, zu ihr ist eine Beweglichkeit des Geistes nötig, welche ihm versagt war. Sie war ihm nicht versagt für die Auffassung: er folgte einem Darsteller beweglichen Geistes mit Leichtigkeit; sie war ihm aber versagt für die eigene Ausführung.

Noch fanden sich einige Übergangsrollen von Bedeutung, bei denen der Mangel verdeckt werden konnte: Othello und Macbeth. Bei Othello besonders. Da brauchts keiner Wendungen, da genügen Steigerungen, und es sind die Steigerungen eines ältern Liebhabers, die von der Einfachheit und Offenheit zur Eifersucht, zur Wut aufschnellen. Da entstand noch eine der besten Rollen Wagners. Selbst Macbeth war ihm beinahe

zugänglich. Den Aufschrei des Gewissens nach dem Mord im zweiten Akt deutete er aus zu ungewöhnlicher Wirkung, weil er die ihm innewohnende Fülle der Gemütskraft ganz dafür einsetzte und ausströmen ließ, und die weitere Ausführung des Charakters läßt einen geraden Weg zu. Die Lady, stärker für das Beginnen des Verbrechens, bricht zusammen bei der Fortsetzung, Macbeth dagegen, schwankend beim Beginnen, verhärtet sich mehr und mehr bei der Fortsetzung des Verbrechens und wird ehern. Da bedarfs keiner „Wendungen".

Als wir aber an die Aufgaben kamen, welche Hauptprüfungen sind für den Heldenvater, den König Lear und Wallenstein, da kamen wir an die unübersteigbare Grenze. Am Wallenstein zweifelte ich von vornherein, den Lear hielt ich für möglich; die Empfindungslaute in ihm decken so mächtig die geistigen Übergänge zu, daß eine große Wirkung entsteht, auch wenn man den Quell des Lear-Unglücks, den Herrschaftsübermut in den ersten Szenen, nicht einschneidend genug erhält, und auch, wenn man im spätern Wahnsinn den Hintergrund der Seele nicht deutlich und nicht mannigfaltig genug gezeichnet findet.

Das waren und blieben die Lücken in Wagners Lear, wie sehr ich ihn beim Einstudieren der Rolle darauf aufmerksam machte. Er hatte eben kaum die nötigen Hilfsmittel. Für den Herrschaftsübermut fehlte ihm der Ton der Frechheit, welcher jenseits des Liebhabertums liegt, und für den Hintergrund des Wahnsinns fehlte ihm der Geist, welcher spiegelt. Es ist dies eine Handhabung des Geistes, welche ganz was andres ist als bloßes geistiges Verständnis. Bloßes Verständnis genügt nicht in der Kunst, das Talent muß da sein, welches das Verständnis gestaltet.

Das Talent für die Spiegelung des Geistes im Wahnsinn besaß Wagner nicht; er selbst war ungeschickt für jede Art von Verstellung. Wo der ganze Strahl gebrochen werden sollte, da versagte seine Fähigkeit. Schon in der Edgar-Rolle, welche er früher im „Lear" spielte, war er als verkleideter armer Toms sehr mittelmäßig; für die Rolle in der Rolle war er zu schwerfällig.

Trotz alledem hatte er einen großen Erfolg bei seiner ersten Darstellung des „König Lear". Dieser Erfolg war gar merkwürdig.

Nach Anschütz, der vergöttert wurde in dieser Rolle, war große Zurückhaltung des Publikums zu erwarten, und doch ereignete sich etwas, was an Schröders Lear im Burgtheater erinnerte und was in Deutschland nur bei einem wiener Publikum möglich ist. Brockmann, welcher vor Schröder den Lear gespielt, war im Wahnsinn auf einen Stein gestiegen und hatte damit Effekt gemacht, Schröder war ebenfalls auf den Stein zugegangen, und man hatte erwartet, er werde ebenfalls hinaufsteigen. Er war aber zusammengebrochen bei der Anstrengung,

und diese neue Nuance hatte einen Sturm von Beifall hervorgerufen. Ohne gerade an so etwas zu denken, hatte ich Wagner geraten, tief gebückt vom Alter in der ersten Szene aufzutreten und bei einer Anregung sich plötzlich in seiner ganzen Länge kerzengerade emporzurichten, den gebietenden Herrscher zeigend, welcher auch die Wucht des Alters einen Augenblick abschütteln kann. So geschah es denn. An Anschütz denkend, empfing man den Lear schweigend, obwohl Wagner ein beliebter Schauspieler war; als er sich aber in seiner prächtigen Gestalt mit dem langen weißen Barte kerzengerade aufrichtete, da brach ein Sturm los, wie einst bei Schröder, und er spielte die Rolle nun auf dieser günstigen Woge des Beifalls bis zu Ende. Man vermißte noch mancherlei Bedeutsames der Anschützschen Rolle, aber man meinte doch wieder einen Lear zu haben, der hineinwachsen werde in die Form des olympischen Herrn.

Darin irrte man sich. Die erste Darstellung war die beste; Wagner ging zurück bei den Wiederholungen. Es gelang wohl bei den Vorstudien und Proben, die Monotonie zu unterbrechen und manches charakteristische Zeichen anzubringen. Aber es ging dies nicht in das Innere Wagners über; das Innere hatte dafür keinen Haken; alle die Zeichen fielen allmählich wieder ab, als ob sie blos angeklebt wären.

Wagner hatte in diesen ältern Rollen, welche der Charakterisierung bedurften, keine Zukunft. Wenn ich darüber im Zweifel gewesen wäre, der „Wallenstein" hätte mich ganz aufgeklärt. Mit welcher Hingebung studierte ihn Wagner, wie dankbar nahm er jeden Wink, jede Bemerkung auf, wie sprach er Partien, welche ich anders wollte, fünfmal hin, zehnmal sogar, und wie kam er auch durch Fleiß und Zwang, welche er sich auferlegte, mitunter dem richtigen Vortrag ganz nahe — es war umsonst. Am Tage darauf stand er wieder vor derselben Lücke; solche Aufgabe lag eben nicht in seinem Naturell, nicht in seiner Fähigkeit. Wallenstein nun gar lag weit aus dem Kreise seines Talents. Einzelne Partien der Rolle, rhetorische Partien, wie die Erzählung des Traumes vor der Lützener Schlacht, konnte er wohl zur Geltung bringen, aber der Punkt, von welchem sie ausgingen, der Punkt, an welchem sie sich dem Grundcharakter wieder anzuschließen hatten, war in Wagners Wesen nicht vorhanden. Das ist der nüchterne Kalkül, die Sehne des unerbittlichen Feldherrn, der unbarmherzige Egoismus. Sie sind das Rückgrat Wallensteins, welches Schillers großes Talent ihm gegeben, zu den wunderlichen Wolken einer träumerischen Sternenpoesie. Wagner konnte dieser Sternenpoesie wohl nahe kommen, aber das Rückgrat des Helden konnte er sich nie aneignen. Wagner konnte große Energie entwickeln, aber es mußte die Energie der Leidenschaft sein. Die Energie des Verstandes war ihm nicht gegeben, und sie ist die Energie des Friedländers.

Für mich ist es immer noch eine unbeantwortete Frage, ob es einen Schauspieler gegeben hat und gibt, welcher die Rolle des Wallenstein decken kann. Ich habe nie einen gesehen, ich weiß mir kaum einen zu konstruieren. Von einem einzigen erzählt die Theatergeschichte durchaus Löbliches, von dem aus Breslau stammenden Fleck, der zu Anfang des Jahrhunderts am berliner Hoftheater den eben erschienenen Wallenstein gut gespielt habe. Was ich aus den Rezensionen herauslese, das macht es mir zweifelhaft, ob er jetzt solches Lob finden würde. Unsre Ansprüche für erste Fächer sind sehr gesteigert, und der immerwährende Refrain vom Verfall der deutschen Bühne ist hohl. Jedenfalls ist er immerwährend: er brummt durch die Rezensionen in jedem Jahrzehnt. Die Rezensionen über Fleck sagen für mich, daß er die rhetorischen Teile der Rolle mit hinreißender Macht gespielt habe. Von obigem „Rückgrat", von der eigentlichen Charakteristik, die in dieser Rolle so schwer, ja kaum erreichbar, verlautet nichts. Kaum erreichbar, denn der Charakter des Schillerschen Wallenstein ist wirklich aus Bestandteilen zusammengesetzt, welche nur das Genie Schillers vereinigen konnte. Einen organischen Menschenzusammenhang solcher gegensätzlichen Eigenschaften auf der Bühne herzustellen in dieser Figur, dazu bedarf es auch eines genialen Schauspielers. Schiller hat ein paar Jahre seiner stillen Zeit in Jena daran gearbeitet, und er selbst war bei der Beendigung im Zweifel, ob er nicht ganz umsonst gearbeitet habe. Er selbst hatte den Eindruck, daß er eine Figur konstruiert hätte, deren Lebenswahrheit und Lebenskraft dem Zweifel anheimfiele. Das ist nicht geschehen, denn sein Genius weht durch die ganze große Komposition; aber wenn die künstlich komponierte Hauptfigur auf der Bühne verkörpert werden soll, da wird man doch immer an Schillers eigenen Zweifel erinnert. Darin hatte Schlegel Recht, daß er nach dem Erscheinen „Wilhelm Tells" ausrief: „Jetzt hat Schiller den großen Fortschritt gemacht zur charakteristischen Wahrheit in seinem Drama!" Wenn Schiller den Wallenstein erst geschrieben hätte, nachdem er zu der Form des „Wilhelm Tell" gelangt war, der Friedländer wäre gewiß eine dem Schauspieler leichter erreichbare Gestalt geworden.

Für Josef Wagner blieben also im alten Fach nur die einfachsten Gefühlsmänner übrig, und selbst für diese wurde es ihm schwer, den vom Alter gedämpften Ton zu treffen. Sein Puls war und blieb jugendlich, und er schien von den Göttern bestimmt, alsdann hinweggenommen zu werden vom Schauplatz seiner begeisterungsvollen Tätigkeit, sobald die Jugendkräfte des Körpers ihre Spannkraft versagten.

Das geschah schon vor drei Jahren. Das letzte Stück, welches ich im Burgtheater in Szene gesetzt, „Brutus und Collatinus", zeigte seinen Untergang. Er brach zusammen als Brutus und starb eigentlich als getöteter Held auf dem Schlachtfeld! Die Nachbarn mußten ihn bei

offener Szene aufheben, er allein war nicht imstande, sich vom Boden aufzurichten. Damals schon nahm ich im Geiste Abschied von diesem glühenden Ritter dramatischer Begeisterung, welcher in unsrer Zeit der Nützlichkeit nicht leicht seinesgleichen finden wird. Es stellte sich deutlich dar, daß der Quell seiner innern Kräfte versiegen ging. Rücksichtslos hatte er die Kräfte immer in Anspruch genommen für die Bühne; das Wort Schonung stand nicht in seinem künstlerischen Wörterbuch, und auch in seiner sonstigen Lebensweise war er um seine Gesundheit unbekümmert gewesen; jetzt war der Quell erschöpft, welcher eben nur für Jugend angelegt war. Es folgten ein paar Jahre lang jene Kuren, welche die Beschaffenheit des Blutes ändern, welche wiederherstellen sollten, was die Natur aufgegeben hat. Er versuchte es auch im dritten Jahr, wieder aufzutreten, aber er erschien wie sein Schatten, der Kern war dahin. Das wichtigste Organ, die Lunge, wurde nun direkt angegriffen von der Anstrengung, der Tod ergriff ihn jetzt rasch. Sollen wir sagen wie die Griechen: Die Götter haben ihn geliebt? Der Kuß poetischer Jugend hatten sie ihm auf die Stirn gedrückt in der Wiege, und als die Jugend vorüber war, nahmen sie ihn hinweg, um ihn zu bewahren vor Hinfälligkeiten und Enttäuschungen des Alters — sollen wir so sagen? Warum nicht! Denn also umrahmen wir Wagners Bild in unserm Gedächtnisse, das Bild idealer junger Leidenschaft, welche uns emporhebt über die kleinlichen, niederdrückenden Hindernisse der menschlichen Kreatur.

Heinrich Laube

---

Joseph Wagner, dessen Leben die Jahre 1818 und 1870 begrenzen, ist bei seinem Tode von Heinrich Laube durch die vorstehende Charakteristik geehrt worden. Sie ist jetzt aus der Neuen Freien Presse in die Sammlung der „Theaterkritiken und dramatischen Aufsätze von Heinrich Laube“ übergegangen, die als Band Sieben und Acht der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte erschienen sind. Da die Schriften im Buchhandel nicht zu erhalten sind, sondern nur für die Mitglieder der Gesellschaft gedruckt werden — Mitglied wird man durch Einsendung von zwölf Mark (Jahresbeitrag) an den Schatzmeister, Herrn Georg Elsner, Berlin, Oranienstraße 141 — so wird diese Charakteristik den meisten Lesern der Schaubühne neu sein.

---

# Herbst in Schleißheim

Als ob er tief in welker Sonne loht,
Erbrennt in Rot des Parkes letzte Pracht.

Spätwinde löschen sacht das Abendrot.

Sacht auf Geäst und Wipfel dunkelt Nacht.

Ernst Lissauer

# Der Faun

Ein Akt

(Schluß)

Edgar: Das heißt?

Erdulin: Das heißt? Was dem einen recht ist, ist niemals dem andern billig. Oder: Du sollst Dir nicht zumuten, die Welt besser zu machen als der liebe Gott. Die Rechnung stimmt doch nie, geben wir es auf. (Lächelt vor sich hin) Und dann!

Helmine (die seinen Worten gespannt folgt): Was?

Erdulin: Ja, hast Du Dir ihn angesehen? Den Mörder? Wie fein sein Profil gezeichnet, wie stolz die Nase, wie sanft der Mund gebogen war? Nun denke, welches Pech er hat, daß man die Menschen heute nach ihren Taten bestimmt, statt nach ihrer Schönheit! Umgekehrt wäre vielleicht er hier, und Hans müßte sitzen. Und eines ist schließlich nicht gerechter als das andre, da doch alles nur Verabredung, nur Vereinbarung ist. Wer weiß, in tausend Jahren teilen sich die Menschen vielleicht ganz anders ein.

Helmine: Warum sagst Du mir nicht alles?

Erdulin: Alles — ist ein bißchen viel. Und — (steht langsam auf und sieht sie seltsam an) da müßtest Du auf meine Wiese kommen.

Helmine (sieht ihn ernst an und nickt langsam): Ja. Das will ich.

Edgar (heftig): Bist Du toll?

Erdulin: Schon?

Helmine: Als Kind, schon als ganz kleines Kind, hatte ich, wenn die Großen redeten, manchmal so ein merkwürdiges Gefühl. Nämlich, daß uns das Eigentliche . . . das Eigentliche doch verschwiegen wird. Jetzt aber weiß ich es. Seit heute Nacht.

Edgar (tritt auf sie zu): Heute Nacht?

Hans (springt auf; erschrocken): Helmine, was fällt Ihnen ein?

Eva (springt auf): Bist Du —

Erdulin (tritt langsam zurück, bis an die Tür zum Balkon, an welche er sich lehnt, die Arme verschränkend): Oh.

Edgar (außer sich): Was war da? (Zerrt sie am Handgelenk) Ich will wissen, was da war (keuchend) heute Nacht.

Helmine (heißt Edgar ruhig ihr Handgelenk loslassen): Bitte.

Edgar (läßt ihre Hand los)

Helmine (langsam) Was da war? So wie Du da bei Eva warst, war Hans bei mir.

Edgar (ballt die Faust gegen Hans und will auf ihn zu): Schuft.

Hans (am Pianino, nimmt sofort Stellung, ganz konventionell): Ich stehe zu Deiner Verfügung.

Edgar (beherrscht sich gleich, auch sofort ganz Ritter, und verneigt sich förmlich gegen Hans)

Erdulin (lachend, sehr rasch): Ehrbegriffe? Zwölfhundert Meter über dem Meer habt Ihr Ehrbegriffe?

Eva (sich schüttelnd vor Lachen): Und dabei . . . dabei ist es ja gar nicht wahr! (kommt vor)

Edgar (verständnislos, noch sehr ernst zu Helmine): Wie?

Eva (die noch immer vor Lachen kaum sprechen kann): Es ist nämlich gar nichts geschehen, denn —

Helmine (schneidend): Nein, garnichts.

Hans (verblüfft): Wie?

Eva: Denn Edgar, Hänschen (biegt sich vor Lachen) wir hatten die Zimmer vertauscht.

Hans (wütend): Ihr habt uns betrogen?

Edgar (atmet befreit tief auf): Oh. (Will auf Helmine zu, erinnert sich, senkt beschämt den Kopf und geht langsam nach rechts zurück)

Eva (tritt zu Hans; lachend): Wenn Du es so nennen willst! (Stemmt die Hände in die Hüften) Aber warte nur. Erinnerst Du Dich denn, was Du . . . was Du —

Hans (schlägt sich mit der flachen Hand vor die Stirne): O, o, o! Warum ist der Mensch nicht tugendhaft!

Eva (spottet ihn aus): Freilich. Jetzt auf einmal.

Hans (außer sich): Hör doch nur! Ooo! Warum ist der Mensch nicht tugendhaft!

Eva (lachend): Was hast Du denn?

Hans: Denn denk Dir nur . . . nein nein! Also mein Ehrenwort, denk Dir: als ich da heut in der Nacht ins Haus schlich, es war sehr langweilig gewesen, das Warten im Wald, und ich weiß nicht, aber plötzlich kam mir das Abenteuer doch recht unsicher vor und kurz, mein Ehrenwort, auf einmal, weiß der Teufel, fing sich meine Tugend zu regen an, hier an Deiner Tür, und hätte mich fast — o warum hab ich auf die Stimme der Tugend nicht gehört! Nun denk Dir das aber aus, wenn wir zuletzt doch tugendhaft gewesen wären! Das hattet Ihr nicht überlegt?

Eva (lachend): Wir konnten doch ziemlich sicher sein.

Hans (sieht Eva von oben bis unten an, kopfschüttelnd): Nein, wie man sich täuschen kann!

Erdulin (im Balkon; mit Ironie): Eifersucht? Nichts als ein bischen Eifersucht, Helminchen? Nein, Du kommst noch lange nicht zu mir. (Trällert seinen Marsch und geht langsam in den Garten nach links ab)

Helmine (ruft Erdulin hell nach): Auf Wiedersehen, Onkel Erdulin.

Edgar (fährt auf, tritt rasch zu Helmine, hält aber ein, mit einem Blick auf Hans und Eva, die ihn genieren)

Eva (Hans auslachend): Ja, mein lieber Auerhahn!

Hans (philosophisch): Eigentlich ist die ganze Liebe wirklich ein Schwindel.

Eva (mit einem Blick auf Edgar und Helmine): Aber komm. (Zieht ihn zur zweiten Türe links) Die wollen jetzt auch . . . es ist nicht jede so sanft wie ich. (Durch die zweite Türe links ab)

Hans (folgt ihr; mit einem Blick auf Helmine): Schade. (Durch die zweite Türe links ab)

Edgar (Hans und Eva nachsehend; bitter): Findest Du den — Spaß auch so gelungen? Wir kommen Euch wohl sehr komisch vor?

Helmine (schüttelt nur leise den Kopf): Nein.

Edgar (tritt auf sie zu; bittend): Gib mir die Hand — und wir wollen es vergessen.

Helmine (nimmt seine Hand nicht, sieht ihn seltsam an und geht nach rechts, um sich in den Ledersessel rechts vom Tischchen zu setzen): Und alles wieder, wie es war? Meinst Du?

Edgar: Willst Du trotzen? Oder daß ich erst demütig abbitten soll? Vielleicht wird es einer Frau schwer, das zu verstehen. Wir sind darin anders. Aber schließlich —

Helmine (setzt seinen Gedanken fort; mit leiser Verachtung): Ist ja gar nichts geschehen?

Edgar: Und wenn? Ich will einmal ganz aufrichtig sein.

Helmine: Da hast Du recht, es ist Zeit.

Edgar: Und wenn — wenn es geschehen wäre? Wenn Ihr — wenn Ihr nicht getauscht hättet? Glaubst Du wirklich, daß deswegen mein Gefühl für Dich —?

Helmine (ironisch): Dein Gefühl wäre mir geblieben?

Edgar: Ja, das will keine Frau begreifen. Gott, ich hatte nichts zu tun, Eva lief mir nach, und der Sommer, und der Reiz, den ein Abenteuer immer hat — aber glaubst Du wirklich, daß ich sie . . . (ironisch) „liebe"? Ich wurde nervös, ich wollte das los sein! Und ich, hab vielleicht noch nie stärker gespürt, was Du mir bist, als heute früh an meiner Sehnsucht, an meiner Angst um Dich, an diesem abscheulichen Nachgeschmack des — (verächtlich) Abenteuers — glaub mir, es war nicht schön. — Aber das könnt Ihr eben nicht verstehen! Daß . .

daß bei uns das — Abenteuer und das — wirkliche Gefühl getrennt sind! Wir sind darin anders! . . . Ich war übrigens auch fest entschlossen, nicht mehr zu bleiben. Keinen Tag mehr, es wäre mir unerträglich gewesen.

Helmine: Dasselbe sagt wohl eben jetzt alles Hans auch seiner Eva.

Edgar (heftig): Ihm will ich schon noch — wir rechnen schon noch ab.

Helmine: Ihr habt Euch gegenseitig nichts vorzuwerfen.

Edgar: Du wirst Dich doch nicht mit Eva vergleichen! Du und sie! Es ist mir wie eine Entweihung.

Helmine (mit einem seltsam schillernden Ton): Entweihung? So — heilig bin ich Dir?

Edgar (leise): Muß ich Dir das erst sagen?

Helmine (langsam): Es ist mir schon aufgefallen, daß Du sie, wie soll ich das nennen? ... als eine andre Art von Frau behandelst, Eva.

Edgar (brutal): Solche Frauen nimmt man und . . . wirft sie weg.

Helmine: Warum nimmt man sie dann?

Edgar (achselzuckend): Gott, Kind!

Helmine (langsam, den Blick fest auf ihn): Schon heute Nacht ist mir das aufgefallen.

Edgar (sieht auf, erinnert sich, erträgt ihren Blick nicht, geht nach rechts und kehrt ihr den Rücken zu; nach einer Pause, leise, unruhig): Was, was ist Dir aufgefallen?

Helmine (langsam): Daß es andre Frauen geben muß — unheilige.

Edgar (leise, beklommen; mit dem Ton auf dem ersten Wort): Das meinst Du.

Helmine (immer ganz ruhig, ganz langsam): Du irrst nämlich — ich bin gar nicht eifersüchtig.

Edgar (dreht sich überrascht nach ihr um)

Helmine: Nein, Edgar. Nicht mehr. Zuerst, ja, das war bös. Als es anfing, als ich plötzlich spürte, Dich zu verlieren . . . an Eva — sie hat es mir ja gleich lachend erzählt — ja das war eine arge Zeit.

Edgar (bereuend): Helmine.

Helmine: Jetzt tuts Dir leid?

Edgar (ganz leise): Verzeih.

Helmine: Jetzt ists ja vorbei. (Wieder ganz leicht) Eva hatte den glorreichen Plan, sie fand das sehr lustig, und ich, Gott, ich in meiner Angst, in meiner Not — und ich hab es ja noch immer nicht glauben können. Noch gestern bis zuletzt nicht . . . ich hätte geschworen, daß Du nicht kommst. Es kann ja nicht sein, es kann doch nicht sein —

es war mir undenkbar. Bis Du kamst. Bis Du ganz leise, ganz heimlich in mein Zimmer kamst. In ihr Zimmer. Da erschrak ich sehr. Und dann wollt ich Dir gleich alles sagen. Und hätt ein bischen geweint und — (traurig) verziehen; und alles wäre wieder gut gewesen. (Leise) Aber es kam nicht dazu. (Wieder in dem frühern ruhigen Ton) Und jetzt bin ich gar nicht mehr eifersüchtig. Nein, Edgar. Denn ich verstehe diese Dinge jetzt. Ich verstehe.

Edgar (noch unsicher, aber doch erleichtert): Nicht wahr, die Natur des Mannes —

Helmine: Die Natur des Mannes . . . nennst Du das?

Edgar (beginnt halb zu verstehen und versteht doch wieder falsch; verlegen): Armes Kind! Ich kann mir ja denken, daß es für ein junges unverdorbenes Geschöpf —

Helmine (ungeduldig): Wir reden nebeneinander hin. — (In einem andern Ton; wieder ruhig, nachdenklich) Acht Monate sind wir jetzt verheiratet. (Bitter) Aus — Liebe.

Edgar (will beteuern): Ich —

Helmine (nickt): Gewiß. Ich weiß. Und das war ja für mich so wunderschön, dieses Gefühl der stillen Sicherheit, der Geborgenheit bei Dir. Ich kam mir wie — gerettet vor. Denn früher, bis ich Dich kennen lernte — da war es seltsam mit mir. Ich fürchtete mich. Vor mir, oder —? Ich weiß nicht. Es hing über mir — ein Wunsch, eine Gefahr? Drohend? Verlockend? Ich weiß nicht. Ich fürchtete mich — wie vor Stimmen, ungewissen wilden Stimmen . . . so war es: jetzt und jetzt würde man mich plötzlich rufen, und ich würde gehorchen müssen und — (bricht ab, schüttelt sich)

Edgar: Du hast mir nie —?

Helmine: Nein. Denn dann war es ja weg. Als Du kamst. Ich erinnerte mich gar nicht mehr. Zerstoben wie ein böser Traum: man erwacht und weiß nur noch, es war entsetzlich, kann aber nichts mehr finden. Alles plötzlich weg. Und nur noch dieses wunderbare Gefühl der großen Sicherheit — bei Dir. Fest gehalten, eingewiegt in Deinem starken Arm. Immer nur mit Dir. Du ich, ich Du, gelt? Wir hörten nur uns. Alles andre schwieg. Und es war so leise, so linde, so (macht eine leichthin streichelnde, kosende Bewegung der Hand) — wie ganz kleine Lämmerwolken, wie ganz dünne Rosenknospen. So war unser Leben. Acht Monate. (Fährt sich mit den Fingern über ihre Augen) Bis dann — bis dann heute Nacht der — (langsam) der fremde Mann kam.

Edgar (wendet sich ab)

Helmine: Ja, nun siehst Du weg. — und meinst: vergib, vergiß, und alles soll wieder wie sonst sein! Ich aber weiß jetzt, daß Du ein andrer bist. Schau: acht Monate haben wir zusammen gelebt, in

der innigsten Gemeinschaft, die es nur zwischen einem Mann und einer Frau geben kann, nicht wahr? Und ich weiß jetzt, seit dieser Nacht erst weiß ich, wie Du bist. (Leise) Und daß Ihr zwei, Du mit Deinen sanften lieben Händen, so zärtlich, so scheu, und der . . . (mühsam) dieser Räuber, Henker, dieses wilde — (schüttelt sich, dann laut) daß Ihr derselbe seid!

Edgar: Ein Augenblick der Gier, der Trunkenheit, der Raserei.

Helmine (scharf, schneidend): Der Wahrheit. Ja, Edgar. Denn wie — befreit, endlich befreit warst Du. Als Du glaubtest, bei einer fremden Frau zu sein.

Edgar (rasch): Kind, eine Frau, die man ehrt —

Helmine (heftig): Lügt man an? (Rasch) Was heißt das: Liebe, Leidenschaft, wenn Du Dich dabei verstellen mußt? Und es drückt Dich und quält Dich und läßt Dir keine Ruhe, bis Du Dein . . . Abenteuer hast, das Dir erlaubt, doch endlich wieder einmal — wahr zu sein!

Edgar (beklommen): Du weißt nicht, wie ein Mann ist.

Helmine (steht auf; langsam, stark): Und woher weißt Du, daß die Frau . . . die Frau nicht ebenso ist?

Edgar: Helmine!

Helmine: Das habe ich diese Nacht erlebt. (Schneidend) Ein fremder Mann kam zu mir und fand — eine fremde Frau. Und nun wieder still ins Rosenrote zurück? Nein. Denn jetzt ist alles wieder da, das aus jener Zeit, das Drohende, das Böse, die wilden Stimmen. Nein. (Geht auf den Balkon)

Edgar: Was willst Du?

Helmine (auf dem Balkon; wendet sich noch einmal halb nach ihm um): Klar werden. Denn ich begreife das alles noch nicht. Ich weiß es nur. Vielleicht antwortet mir der Faun. Denn ich denke: der Onkel Faun, der alles verlacht als den Trieb — der Faun hat recht. Ich will ihn fragen.

Edgar (heftig): Ich lasse Dich nicht, ich — (folgt ihr auf den Balkon)

Helmine (lächelnd, rätselhaft): Aber Edgar! Du kannst ja — Du kannst ja mitkommen.

(Vorhang)

Hermann Bahr

# Freie Volksbühne in Wien

An diesem wertvollen neuen Organismus im künstlerischen Leben unsrer Stadt ist nur das eine zu verwundern: daß er nicht schon längst, daß er nicht eines Tages als freigeborene Frucht der Notwendigkeit wie von selbst entstanden ist. Anzeichen, Anläufe, Ansätze waren da; nichts gelang. Und doch ist gerade dieses Proletariat, wie kein andres auf der Erde, der dramatischen Kunst innig nahe zu bringen. Denn sie sind Wiener; sind, so international ihre Fahne flattern möge, als Wiener viel echter, froher, viel schöner in der Farbe des Gemüts, als unsre Bürger großen Stils, die sich jetzt englisch kolorieren, und gar als unsre Bürger engen Maßes, die aus Bezirken und Provinzen geistig nie entkommen, die, von fressenden Sorgen innerlich verätzt, sich ihr Wienertum, sofern sie irgend noch darauf halten, antrinken müssen, wie einen Rausch. Die Arbeiter aber, die sich in fester Zuversicht zur Freiheit ihrer neugeordneten Welt erziehen, haben ihre gemeinsame Sorge entschlossen in den Strom der geschichtlichen Entwicklung geworfen und tragen ihre Not mit Freude und Stolz, als die Not der ganzen Menschheit. Dem Befehl der allgemeinen Verbrüderung parierend, betonen sie natürlich keinerlei Volkstum und nehmen eben darum, unbewußt und unbewehrt, die nationalen Zeichen und Marken umso leichter und deutlicher an. Die unsern sind völlig Wiener, oder sie werden es, sowie sie nur, im Gang des großen proletarischen Kriegszugs mitmarschierend, den Rhythmus ihrer nächsten Umgebung angenommen haben. Da hilft kein Aufblick zum erdüberspannenden Ideal des neuen Reichs. Das Leben des Tages ist noch von dieser Welt, und so getreu sich auch der Geist nach den hohen Wegweisern des Zukunftsgedankens richten mag, das Blut, das Temperament, die Instinkte werden doch von den Säften des Bodens, auf dem man steht, geformt, und von allem, was diesen Boden nährt und belebt. Umso eindringlicher und unwiderstehlicher, wenn Traditionen, Vorurteile, ängstliche Verschachtelungen in kleine Gruppen geflissentlich fortgeräumt sind. Dieses glückselige Losgebundensein begünstigt ganz besonders das leichte Tempo des wiener Lebens, sein lautes Gelächter, seine mitteilsame Fröhlichkeit, seine ungefährlichen Explosionen. Daher kommt es vielleicht, daß wir hier — von Deutschland etwa abgesehen — die dem Prinzip des Kampfes gehorsamste und doch die gutmütigste, menschlich taktvollste Arbeitermacht in ganz Europa haben. Sie lernen eifrig, was zu lernen ist, und denken so radikal, wie ihr Gehirn nur kann. Aber ihr Gemüt bleibt unverbittert, frei vom Gift persönlicher Feindseligkeit, wienerisch in jenem guten Sinn, der heute fast nur bei ihnen noch Kraft behalten hat. Man muß sie bei ihren Festen gesehen haben, an denen die Heiligen ihres neuen Glaubens oder Tage von mehr örtlich weihevoller Bedeutung gefeiert werden. Trotz dem starken Bewußtsein, als Ganzes

das Größte in der jetzigen lebenden Welt zu repräsentieren, doch eine hellauflachende Lust an der heitern Stunde, ein mächtig mitreißendes Brausen und Branden frisch genießender, kindlich verlangender Lebensfreude, ein riesengroßer und riesig gesunder Appetit nach Heiterkeit, nach Sättigung der Sinne, nach einem leicht genießbaren Maß von Schönheit. Vor etwa zwölf Jahren, als ich die Partei und ihre Leute noch näher kannte, hat es kaum einen sozialdemokratischen Bildungsverein ohne seinen eigenen Tanzkurs gegeben; das scheint jetzt freilich etwas anders geworden zu sein. Aber gewiß bleiben heute noch, wenn nach der ernsten und wichtigen Versammlung das Lied der Arbeit abgesungen ist, ein paar Unermüdliche beisammen und lassen ihre innere Bewegtheit in Kampfliedern — bis zu den revolutionärsten hinauf — laut und angenehm ausklingen. Ohne Lieder, ohne Spaß, ohne Freude an den starken Bewegungen des Lebens sind sie garnicht zu denken. Ich liebe sie, weil meine schönste Jugend bei ihnen gewesen ist, und weil sie mir eine idealisierte Erneuerung des lange verdorbenen wiener Volkstums darstellen. Das hat mit meinem Glauben an die Wahrheiten, die ihnen leuchten, nichts zu tun. Hier ist von Temperamenten, nicht von Grundsätzen die Rede.

Hauptsächlich von solchen Temperamenten, die dem Theater günstig sind. Und man wird verstehen, daß diese Lust an der sinnfälligen Erscheinung, dieses Gefallen am lauten und kräftigen Ausdruck, das schnelle Hingerissensein, das warme und herzliche Mitempfinden — Miteinanderempfinden hieße es richtiger — daß alles dies, verbunden mit dem eifrigen Streben zur Bildung, das die Zugehörigkeit zur Partei allerorten hervorbringt, ein ganz vollkommnes Publikum für den Genuß dramatischer Kunst erschaffen muß.

Nun hat Stefan Großmann dieses unvergleichlich dankbare Publikum in der festen Form eines Vereins um sich gesammelt. Großmann gehört der Partei als wertvolles Glied, der Literatur als Schriftsteller von ausgeprägten Gaben an. Als Mensch ist er unfaßbar, wunderlich aus den schönsten und den aufreizendsten Eigenschaften gemischt, mir ein lebendiges Rätsel; ich kenne ihn jahrelang und habe ihn nie zu erkennen vermocht. Aber Eines ist sicherlich in ihm: eine seltene Kraft, die Tat, die er gerade für notwendig hält, mit erstaunlicher Gewalt und Geschicklichkeit aus sich hervorzuzwingen. Er dürfte dennoch kaum ein Agitator sein und ist gewiß kein Mensch von dauernden, weithin zielenden Wirksamkeiten. Aber plötzlich sieht man Energien in ihm wach werden und eine Tat vollbringen, ehe sich um ihn her auch nur die Möglichkeiten dieser Tat durchgesprochen haben. Dieser Mensch, dem in solchen Zeiten auch immer die Seele in der glücklichsten Begeisterung glüht — so fest auch sein planvoller Verstand bleiben mag — hat nun in wenigen Tagen den Verein der Freien Volksbühne geschaffen und in wenigen Wochen schon seine erste Vorstellung durchgesetzt.

Und dazu war ihm von vornherein kein anderes Mittel gegeben als seine eigene Energie.

Diese erste Vorstellung war: „Zu den Sternen" von Leonid Andrejew. Auf den ersten Blick sehen diese neuen russischen Stücke einander verwirrend ähnlich. Sie sind wie Diskussionen junger Russen; oder eigentlich, sie sind nichts als Gespräche heutiger Russen über das heutige Rußland. Die persönliche Stimmung des Autors bringt den einzigen Unterschied. Sie übersetzt sich aber, wenn man genauer zusieht, nicht nur in den Ton und die Führung der Reden, sondern auch in die Farbe und Kontur der Menschen und gibt zuletzt, als besondere Weltanschauung von den andern abgelöst, auch das Maß für den besondern Wert des Dramas. So ist „Onkel Wanja" würgend pessimistisch, so ist „Nachtasyl" von einem etwas schielenden Christentum, von nicht ganz aufrichtiger Erlöserdemut und Nächstenliebe, so ist „Zu den Sternen" von einer erhaben pantheistischen Zuversicht, von einer trostreich großen Freude an der ewigen Vollkommenheit des Weltganzen. Es ist ein Stück, in dem die Rolle des Todes, die sonst in jedem menschlich bedeutenden Drama insgeheim mitzuspielen hat, mit Absicht ausgelöscht worden ist. Die Flamme des Lebens brennt weiter, in alle Ewigkeit. Das führt uns aus Rußland hinaus, das setzt den Zuschauer auf einmal in ein ganz unmittelbares Verhältnis zu sich selbst, fern von allem Mitleid, von den zweitgeborenen Schmerzen um Fremdes und Fernes. Die Frage geht nur mehr nach dem Inhalt und Gewicht des eigenen Daseins. Alle sozialen und alle russischen Male des Werkes sind da verwischt. Es ruht, von starken Gedanken hoch über seinen Boden getragen, frei im Unendlichen, wie ein großes Kunstwerk. Es muß darum noch keines sein. Wem so lange Zeit ganz andre Formen des Dramas gegolten haben, der gewöhnt sich nicht leicht an die schwierige Art dieser russischen Stücke, in denen alle Konflikte gleich tätig oder untätig fortwirken und zuletzt keiner gelöst, sondern alle abgeschnitten werden. Dieses eine aber hebt sein starker Auftrieb zur Ewigkeit in eine andre Sphäre und hält es über seinen gleichgeordneten Konflikten. Daß keiner von ihnen gelöst wird und sie zuletzt doch alle schweigen, das ist eben der tiefste Sinn des Stücks und seine neue, bedeutendere Schönheit vor den andern.

In der Aufführung schlossen sich die ungleichartigen Kräfte, die von verschiedenen Theatern Wiens zusammengeliehen waren, zu einem organisch festen, durchsichtig klaren Ganzen aneinander. Die energische und sachlich ernste Art Richard Vallentins hat sich, seitdem wir ihn hier kennen, diesmal am größten ausgesprochen. Und wurde noch nie so herrlich bedankt. Das Publikum, noch nicht gewohnt, zwischen dem Stück, der Szene und dem Schauspieler zu unterscheiden, gab sich der ungeteilten Wirklichkeit des Theaters mit stürmischer Freude hin. Und

das mächtige Gefühl ihrer eigenen bedeutungsvollen Einheit ließ diese Menschen noch über ihre Freude selbst jubeln und darüber, daß jeder Einzelne eigentlich daran mitgeschaffen hatte.

Und was weiter? fragen manche. Was bedeutet dieses Ganze? Eine Arbeitervorstellung, sagen sie, wie schon viele waren, und zufällig gut und zufällig erfolgreich, wie schon einige. Ich meine doch, daß es etwas mehr ist. Mir erscheint es vor allem andern bedeutend, daß hier ein Publikum organisiert und fest zusammengeschlossen wurde, bevor ein Theater war. Gerade dieses Publikum aber bedeutet ein Volk; ein Volk, aus dessen Leben das Pathos noch nicht verstoßen ist, ein Volk, das einen Weg vor sich leuchten sieht, das sich freuen und sich rühren kann, das erfahren und wissen und doch aus vollem Herzen genießen will. Und das gibt, denke ich, den säftereichsten Boden für allen hohen Segen der dramatischen Kunst. Willi Handl

---

# Lortzing

In diesen Tagen der Lortzing-Festivals ist es nicht leicht, ein klares Bild des Komponisten zu gewinnen. Zwei Szenen stehen da grell gegeneinander. Die erste spielt am 20. Januar 1851 in der zweiten Etage der Luisenstraße 53 zu Berlin. Lortzing ist am Abend im Theater gewesen, obwohl er keinen Dienst hatte. Um halb Acht kommt er nach Hause, ißt mit seinem kleinen Bubi und legt sich um halb Neun zu Bett. Um neun Uhr kommen seine beiden Töchter Lottchen und Fränzchen aus dem Königlichen Schauspielhaus. Lortzing küßt sie und fragt, wie es gewesen ist (die Antwort läßt sich denken). Plötzlich am Morgen um halb Sieben stöhnt er schmerzlich auf. Man schlägt ihm an beiden Armen die Ader. Aber es ist zu spät. Kurz vorher hat der Mann noch das Wort gesprochen, daß Deutschland erröten müßte ob seiner Armut. Und in den letzten Monaten seines Lebens ist er ganz grau geworden, da ihm das Geld zu einem Haarfärbemittel fehlte! ... Die zweite Szene spielt fünfundfünfzig Jahre später, ebenfalls zu Berlin. Die Liebe zu Lortzing ist riesengroß gewachsen. Man denke, ein Theater neben einer Dragonerkaserne, das in zotigen Couplets und drallen Beinen arbeitet, schwört plötzlich den Satan ab, schafft Kunst fürs Volk und nennt sich stolz Lortzing-Theater. Ein Gelegenheitsdichter tritt in Frack, weißer Binde und weißen Handschuhen vor den Vorhang und sagt mit ranziger Stimme: „Die Sonne sinkt.“ Dann geht der Vorhang auf und enthüllt ein lebendes Bild, auf dem sich Lortzings Opernfiguren in huldigender Pose um ihren Schöpfer scharen. Zum Schluß beweist man seine große Liebe zu Lortzing dadurch, daß man seine „Undine“ mittelmäßig aufführt, nachdem man vorher Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“

glatt ungenügend gespielt hat. Die Fortsetzung ist am Sonntag darauf im Tiergarten. Das Lortzing-Denkmal wird enthüllt. Meister Eberlein hat es gemeißelt (zu einem Besseren reichten die Mittel nicht). Man erfährt, daß Lortzing sein Jahr bei den Gardekürassieren abgedient hat. Denn Excellenz von Hülsen erscheint in der Kürassier-Uniform mit adlergekröntem Stahlhelm. Derselbe, der in Wiesbaden aus dem „Waffenschmied" ein Ausstattungsstück gemacht hat. Nachdem das Philharmonische Blasorchester (zu dem andern reichten die Mittel nicht) mehreres geblasen hat, sagt Herr Oberregisseur Droescher, daß dieses Monument dem Kaiser zu danken ist. Demselben, der dem wiesbadener Kapellmeister Schlar den Auftrag gegeben hat, vor dem letzten Akt des „Waffenschmied" eine Festmusik zu komponieren. Während die deutschen Hof- und Stadttheater, dieselben, die Lortzing das Honorar für seine Opern vorenthalten haben, ihre Kränze niederlegen, taucht vor der Seele des stillen Beobachters das feine Profil Lortzings auf. Wie es Schramm gezeichnet hat, oder, noch besser, Prinzhofer und Busse. Die mokanten Lippen, die aus dem dampfenden Punschglas sich Begeisterung zu schlürfen pflegten, verziehen sich zu einem ironischen Lächeln. Wie heißt doch die Feststrophe aus dem „Vater, Mutter, Schwestern, Brüder"-Lied in schlichter Prosa? „Ach, wenn der teure Meister das sehen könnte, er würde staunen." Ja, wahrhaftig, er würde staunen!

*

Lortzing hat nicht, wie die großen Herumdreher der Musikgeschichte, mit seinen Opern in aufsteigender Linie eine Evolution seines Stils gegeben. Er hat sich nicht hingestellt und gesagt: „Wartet, Ihr Deutschen, jetzt will ich Euch die komische Oper schreiben." Vielmehr, er hat mit kleinen Gelegenheitsstücken — „Ali Pascha von Janina", „Der Pole und sein Kind", „Andreas Hofer" — begonnen und mit einaktigen Singspielen — „Die Opernprobe", „Eine berliner Grisette", „Ein Nachmittag in Moabit" — aufgehört. Dazwischen liegen fünf Meisterwerke, die wiederum ein seltsames Auf und Ab der künstlerischen Fassung zeigen. Denn, nach dem breit hingesetzten „Zar und Zimmermann" und dem lustspielmäßig zugespitzten „Wildschütz", die beide bei üppig quellender Erfindung eine unendliche Verfeinerung der Kunstmittel aufweisen, greift er im „Waffenschmied" wieder auf die grobkörnige Nummerntechnik der „Beiden Schützen" zurück. Voraus aber schickt er die forciert pathetische „Undine", die nur in den komischen Nebenfiguren des Knappen und des Kellermeisters den natürlichen Fluß der Lortzingschen Schreibweise hat. Das macht: das treibende Element in Lortzing ist nicht der Künstler, der um ein fest gefaßtes Ziel ringt, sondern der Schauspieler, der sich seine Sachen selbst schreibt, um darin mit seiner Familie auftreten zu können. Wie auf dem Gebiet des Variétés die Otto Reutter und Robert Steidl ihren Bedarf an Couplets aus eigenen dichterischen und tonsetzerischen

Mitteln decken, so treibt zuvor Lortzing die Textdichter und Komponisten von der Bühne. Einmal, weil ers selbst viel besser macht, dann aber auch, um zu sparen. Als Textunterlage dienen ihm vergessene Schauspiele und Novellen, die er mit der derben Hand des Praktikers für seine Zwecke zurechtmacht. Bei der Musik richtet er sich behaglich in den Formen und Formeln ein, die Dittersdorf, Mozart und Weber hinterlassen haben. Die allgemeinen Vorzüge einer solchen Arbeitsweise liegen auf der Hand. Das Libretto ist gut und kräftig gezimmert, die Rollen stellen den Schauspieler auf den richtigen Platz, der Dialog ist nicht sehr literarisch, vermeidet aber mit Geschick die Klippe des Papiernen. In der Partitur ist man gleichfalls vor Überraschungen sicher. Die Musiknummern haben den beim Publikum bewährten Zuschnitt. Die Ensembles sind auf gute Steigerungen angelegt. Das sicher behandelte Orchester streicht den Melodien die nötige Farbe auf. Lortzing, im besondern als schöpferischer Musiker, der an Bestehendes nur anknüpft, um darüber hinauszugehen, gibt aus eigenem Besitz wertvolles Material zu. Seinen gesunden Humor, der aus dem Volksempfinden heraus runde Sentenzen schafft und stets dem natürlichen Menschenverstand zum Sieg über den Kalkül verhilft. Seinen musikalischen Witz, der mit einem Instrument oder mit einer Phrase schlagend eine Person oder eine Situation erhellt. Seinen melodischen Reichtum, der sich am schönsten und einprägsamsten dann ausgibt, wenn die Situation auf das in allen Opern sich wiederholende Lortzingsche „Lied" geführt wird. Mit dem Hervorkehren dieser positiven Eigenschaften geht eine wachsende Meisterschaft im Aufbau der Ensembles Hand in Hand. „Zar und Zimmermann" hat außer den beiden Finales gleich zwei solcher Meisterstücke, das Männersextett und die köstliche Probierszene im dritten Akt. „Undine" glänzt durch das Finale des dritten Akts, das eine starke Stimmung erzeugt. Im „Wildschütz" stehen die prachtvolle Billardszene mit der genialen Verwertung des Chorals „Wach auf mein Herz und singe" als Cantus firmus, die frische Tanzszene des Grafen und die Ansprache der Kinder. Das sind ganz moderne Stücke von ausgesuchter Arbeit, unfehlbar in der Wirkung, dabei äußerst sparsam in der Verwendung technischer und orchestraler Mittel.

*

„Sein Lied war deutsch", so beginnt die Inschrift auf Lortzings Grabdenkmal. Besser gesagt: sein Lied begreift einen Teil jenes großen Gefühls- und Willenskomplexes, den man unter dem Sammelnamen „Deutsch" zusammenfaßt. Wie der vornehme und edle Mozart mit der Noblesse seiner Gesinnung und seines Herzens der Komponist der Standes- und Geistesaristokratie ist, wie Beethoven, der große Revolutionär und Demokrat, der Freiheit des Menschentums ein gewaltiges Lied singt, so ist der bescheidene und liebenswürdige Lortzing der musikalische

Dolmetsch des Bürgertums. Mit Lortzing betritt zum ersten Mal in Massen der Bürger, vom Beamten herab bis zum kleinen Handwerker, die Opernbühne. Die gangbarsten Typen des Mittelstandes sind in einer Reihe sehr ergötzlicher Figuren festgehalten. Aus der Gruppe der aufgeblasenen, schwatzhaften und hohlköpfigen Bürgermeister tritt der köstliche Van Bett hervor. Seine renommistische Auftrittsarie mit dem Solofagot im Mittelsatz („diese ausdrucksvollen Züge") ist ebenso komisch, wie sein selbstgefälliges „O, ich bin klug und weise", das ihm als musikalisches Aushängeschild sozusagen um den Hals gehängt ist. Gleich in mehreren Exemplaren marschieren die mutwilligen Lehrjungen und dreisten Knappen auf, die alten ehrwürdigen Herren gern eine Nase drehen und ihren Rittern gelegentlich eine Unverfrorenheit sagen. Kein Wunder, daß sie mit solcher Liebe ausgeführt sind: schrieb sie doch Lortzing für sich selbst. Sie sind zumeist auch die Träger des Liedes, in denen eine etwas billige, aber ob ihrer Natürlichkeit sehr wirksame Spruchweisheit gepredigt wird. Kümmerlicher sind die Frauen bedacht. Hier gibt es nur zwei Nuancen. Sind es nicht keifende Haushälterinnen, wie die Witwe Brown in „Zar und Zimmermann" oder die Irmentraut im „Waffenschmied", so sind es gefühlvolle, echt deutsche Mädchen, die in der Angst um den geliebten Mann schmachten, zuweilen aber auch, wie die Marie im ersten Akt des „Waffenschmied", sich zu den reinern Regionen einer echten Empfindung aufschwingen. Schließlich aber kommt man mit Bürgermeistern, Haushälterinnen und Knappen nicht aus. So entsteht als Kontrastwelt eine Sorte von Adel, der den Namen des Aristokraten und das Herz des schlichten Mannes trägt. Auf der Höhe seines Schaffens ist Lortzing noch der Chateauneuf in „Zar und Zimmermann" gelungen. Auch der Graf im „Wildschütz" macht keine üble Figur. Der Graf Liebenau im „Waffenschmied" ist schon schlimmer, aber er ist noch ein wahrer Kavalier gegen die ritterliche Gesellschaft, die sich in „Undine" und in den „Rolandsknappen" herumtreibt. Ganz abseits für sich steht der Bakulus im „Wildschütz". Eine wahrhaft erschütternde Gestalt von überwältigender Tragikomik. Kein flachsblonder Flemming, der eine Lehrerin beim Absingen des „Annchen von Tharau" abküßt. Kein Probekandidat, der vor seiner Prima mit dröhnenden Phrasen um sich wirft. Ein Schulmeister mit allen Menschlichkeiten. Im ewigen Kampf um des Leibes Nahrung und Notdurft. Umwittert von dem Modergeruch Trakehnens. Auch eine echt deutsche Figur, umso mehr, als sie sich von aller falschen Sentimentalität, die man mit dem Pseudo-Etikett „Deutsch" beklebt, fern hält.

*

Ich mache ein Geständnis. Ich glaube nicht an die Lortzing-Begeisterung des deutschen Volkes. Die zweite Aufführung der „Rolandsknappen" im Theater des Westens am Tage der Denkmals-Enthüllung

war leer. Und wenn sie tausend Mal schlechter gewesen wäre, sie hätte ausverkauft sein müssen. Um Lortzings willen. Was das deutsche Volk an Lortzing liebt, sind die sentimentalen Lieder. Es singt: „Einst spielt ich mit Szepter und Krone", „Vater, Mutter Schwestern, Brüder", „Auch ich war ein Jüngling im lockigen Haar" — wie es singt: „Rosen, Tulpen, Nelken", „Der Vorschuß auf die Seligkeit", „Der letzte Thaler". Bei den Intellektuellen sind immer die Fortschritte des menschlichen Geistes gewesen. Kein Hund würde heute Beethoven anhören, wenn nicht die kompakte Minorität befohlen hätte: Beethoven! So befiehlt sie jetzt für kurze Zeit: Lortzing! Und sie meint damit jene Vereinigung von Talent, Kunst und Gemüt, die in unserm lieben Albert Lortzing so schön Mensch geworden ist. Hans Warbeck

# Kasperle-Theater

## Aus der Mappe eines Einsenders

1. März 1886. Nun lebe wohl, Jura! Gestern habe ich das Manuskript meines Dramas an die Direktion des „Deutschen Theaters" zur Post gegeben. Dies schöne junge Unternehmen hat ja geradezu die heilige Pflicht, junge Talente, wie mich, zu entdecken! In vier Wochen bin ich vielleicht schon ein aufgeführter Autor! Ade, Pandekten!

3. März 1886. Noch immer keine Nachricht von L'Arronge!

25. März 1886. Endlich! — aber blos ein gedrucktes Formular. „Herrn stud. jur. Wartmann, Berlin. Wir bestätigen den Empfang Ihres Manuskripts. Gleich nach Lektüre desselben werden wir Ihnen unsre Entscheidung zugehen lassen. Hochachtend Die Direktion des Deutschen Theaters." Also warten wir noch ein paar Tage, wenns sein muss Wochen — aber dann!!

1. April 1887. L'Arronge schweigt noch immer. Ich werde einstweilen doch in den Referendar steigen müssen.

3. Juli 1891. „Herrn Assessor Wartmann, Zossen. Geehrter Herr! Auf Ihre Anfrage teilen wir Ihnen mit, dass Ihr Manuskript sich in der Tat noch in unserm Archiv befindet und demnächst geprüft werden wird. Hochachtend Die Direktion des Deutschen Theaters: Adolph L'Arronge."

5. Oktober 1894. „Herrn Amtsrichter Wartmann, Küstrin. Sehr geehrter Herr! Bei Uebernahme der Archive des Deutschen Theaters fanden wir sub. Nr. 1023 Ihr Stück vor und werden nach erfolgter Prüfung uns beeilen, Ihnen unsre Entscheidung mitzuteilen. Hochachtend Die Direktion des Deutschen Theaters: Otto Brahm".

8. Juni 1905. „Herrn Landgerichtsrat Wartmann, Berlin. Hochgeehrter Herr! Ihr Manuskript befand sich tatsächlich in unserm Archiv. Bei der kurzen Dauer unsrer Direktionsführung war es uns indessen leider nicht möglich, dasselbe einzusehen. Hochachtend Die bisherige Direktion des Deutschen Theaters: Paul Lindau".

1. Oktober 1906. „Herrn Reichsgerichtsrat Wartmann, Leipzig. Hochgeehrter Herr Reichsgerichtsrat! Ihr geschätztes Schreiben vom 20. Oktober 1905 veranlasste uns zu einer sofortigen Durchsicht unsers Archivs. Ihr Manuskript ist vorhanden und trägt die Nummer 1023. Bei unsrer Aufarbeitung des vorgefundenen Materials werden wir sehr bald an die Prüfung des Werkes gelangen und Ihnen dann umgehend unsre Entscheidung zugehen lassen. Mit vorzüglicher Hochachtung Die Direktion des Deutschen Theaters: Max Reinhardt, i. A. Arthur Kahane."

Peterchen

# Rundschau

**Glashaus und Börsencourier**

Im Berliner Tageblatt findet man den folgenden Drahtbericht aus Wien: „Oscar Blumenthals Lustspiel ‚Das Glashaus' erfuhr im Burgtheater eine ausgesprochene Ablehnung. Das Glashaus ist die Öffentlichkeit, in der Dilettanten der Kunst und Literatur glänzen wollen. Nebenher gehen spitze Ausfälle auf die Moderne, wie man sie aus Blumenthals Epigrammen kennt. Auch Szenen, Gestalten und Tendenzen des Stücks erschienen ziemlich altbacken und gingen dem Publikum auf die Nerven. Der schwache Beifall, den das Stück fand, stieß auf starken Widerspruch, besonders zum Schluß." Das klingt überzeugend. So muß es sein; anders kann es garnicht sein. Wenn der Börsencourier zu gleicher Zeit aus dem Durchfall einen Erfolg, aus dem Schund eine Schönheit macht, so ist das, erstens, nur selbstverständlich und schadet, zweitens, nicht viel. Wir haben ja die übrigen berliner Zeitungen zur Kontrolle. Da sie alle, wo nicht im erfreulich radikalen Ton, so doch in Urteil und Rapport mit dem Tageblatt übereinstimmen, wird durch das eine abweichende Telegramm weniger Blumenthals Dichtertum als die Wahrheitsliebe und die Zuverlässigkeit des Börsencouriers charakterisiert.

Durchaus nicht so gleichgültig bleibt man gegenüber der Form, durch die man ein paar Tage später von demselben Börsencourier abermals mit dem Blumenthalschen Schmarren befaßt wird. Noch einmal: daß der Börsencourier durch Unglaubwürdigkeit seinen eigenen Kredit schmälert, ist zweifellos erfreulich und ausschließlich seine Sache. Aber daß er durch Vorspiegelung falscher Tatsachen eine Anzahl Existenzen schädigt, hat doch wohl einiges öffentliche Interesse. Das geschieht in einer jener von dem Chefredakteur J. Landau höchstselbst erfundenen und in wichtigen Fällen auch von ihm höchst eigenhändig abgefaßten Reklamenotizen, die den Provinzdirektoren Sand in die Augen streuen sollen. Die Methode ist probat. Den Börsencourier lesen sie alle; er enthält ja wirklich manchmal auch eine Nachricht, die sich nachher bewahrheitet. Von den wiener und berliner Zeitungen lesen sie zwei, drei. Geraten sie unglücklicherweise an aufrichtige und unabhängige Blätter, so droht — keineswegs in allen, aber immerhin in zuviel Fällen — die Gefahr, daß sie auf den neuen Blumenthal verzichten. Diese Gefahr hat ein treues Freundesherz wie J. Landau abzuwenden. Seine Aufgabe ist es, die hauptstädtischen Preßstimmen zu solchem Wohlklang abzutönen und so geschickt abzustufen, daß ein voller, ein unbestrittener, ein rauschender, ein durchschlagender, ein nichtendenwollender, ein nochnichtdagewesener Erfolg die feste Zuversicht jedes Provinzdirektors ist, der sich daraufhin entschließt, den neuen Blumenthal zu erwerben. Wie sollte er auch widerstehen, wenn J. Landau seinen Sirenensang anhebt. „Über Oscar Blumenthals Lustspiel ‚Das Glashaus' liegen nunmehr zahlreiche wiener Preßstimmen vor, die zwar in der Beurteilung der Komposition des Stückes und seines Gesamteindrucks weit auseinandergehen, aber mit voller Übereinstimmung die schlagende Lustigkeit der Einzelheiten und den glücklichen satirischen Grundgedanken hervorheben. Ludwig Hevesi lobt im ‚Wiener Fremdenblatt' die muntere Spottlaune des Verfassers, die sich auch diesmal bewährt hat. Friedrich Elbogen rühmt im ‚Neuen Wiener Journal' den dichten Sprühregen

allerliebster Episoden, Einfälle und Witzworte. Max Kalbeck spricht im ‚Neuen Wiener Tagblatt' von einer ‚köstlichen Satire auf die Modernen' und findet bei allen Einwendungen gegen den dramatischen Bau der Arbeit doch lebhafte Anerkennung für ‚den geistvollen und witzigen Causeur'.. Eine besonders eingehende Studie widmet Hugo Wittmann dem Werk in der ‚Neuen Freien Presse', in der einzelne Schwächen der Handlung bloßgelegt, aber zugleich auch die Vorzüge des Dialogs hervorgehoben werden .."

Armer Striese, der du das gläubig hinnimmst und danach handelst! Wir Großstädter wissen es besser. Wissen, daß es in Wien nie und nimmermehr „zahlreiche" Kritiker gibt, urteilsunfähig und gesinnungslos genug, an einem Blumenthalschen Trauerschwank mit voller Übereinstimmung die schlagende Lustigkeit der Einzelheiten und den glücklichen satirischen Grundgedanken hervorzuheben. Wissen, daß die ganze Notiz die größte Ähnlichkeit mit frühern Phantasieprodukten unsers J. Landau hat, aber nicht die geringste Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit haben kann. „Zahlreich" hat er gesagt. Ich erbitte sämtliche Wiener Zeitungen, die sich mit dem „Glashaus" beschäftigen mußten. Es kommen zwölf. Ich lese der Reihe nach:

Das Vaterland: Ein reizloses, von A bis Z nach alten Schablonen gearbeitetes Stück. All die Kunst, welche die Schauspieler an ihre Rollen wendeten, vermochte nicht das Gefühl der Langweile, die das Stück hervorruft, zu bannen. Es wurde dementsprechend auch in aller Form abgelehnt.

Illustriertes Wiener Extrablatt: Blumenthal hat diesmal daneben gegriffen. Die Ein- und Ausfälle verfingen nicht. Das kommt von der Interesselosigkeit der Vorgänge und der Figuren. In einer nichtssagenden Handlung können sich die Personen zerwitzeln, ohne einen Widerhall zu finden.

Wiener Mittags-Zeitung: „Das Glashaus" ist angeblich ein Lustspiel, in Wirklichkeit ein seichter, langatmiger Schwank, in dem Karikaturen sich bewegen und mit einander langweilige Jourgespräche führen. Die ganze Burgtheater-Garde ist in ein Karikaturen-Museum verwandelt. Wie in einem Faschingsulk. Nur schade, daß der Humor dabei fehlt.

Wiener Allgemeine Zeitung: . . . Im „Glashaus" ist solche Mahnung zu deutlich vorgebracht worden, und sie erfuhr daher eine unsanfte Ablehnung; wenn sich wohlwollender Beifall herauswagte, begegnete er sofort einer scharfen Opposition. Hier versagte auch die edle Kunst der Burg, denn sie war in zu niedrigen Dienst gestellt.

Deutsches Volksblatt: Nachdem diese beiden Zumutungen an die Geduld des Kritikers vorüber sind, können wir dem, was die Saison etwa noch an Unangenehmem bringen wird, mutvoll entgegen schauen. Es kann uns nichts mehr geschehen! Die Darsteller waren mit Einsetzen aller ihrer Kräfte bemüht, das schwächliche Machwerk über Wasser zu halten. Die unfreundliche Haltung des Publikums zeigte, daß ihnen dies nicht gelungen ist. Unmögliches kann eben auch das Ensemble des wiener Burgtheaters nicht.

Arbeiter-Zeitung: Auf den Inhalt des Stückes einzugehen, lohnt in keiner Weise. An einen solchen ausgemachten Schmarren müssen die besten Mitglieder des Burgtheaters ihre Kräfte verschwenden! Dem mäßigen Beifall war heftiges Zischen beigemengt. Die Aufnahme solcher Stücke in das Repertoire des Burgtheaters ist eine Schande für uns Wiener, fürs Burgtheater und für seinen Direktor.

Die Zeit: Das „Glashaus" hat drei Aufzüge, zwei Witze, eine Tendenz und gar keine Wirkung. Ja . . . man wird alt. Traurig. Aber nichts zu machen. Nicht einmal die Schauspieler konnten helfen.

Wiener Sonn- und Montags-Zeitung: Soll auch vom Stück geredet werden? Die beste Pointe wurde, wie ich höre, hinter den Kulissen des „Glashauses" gesprochen. Als nämlich, nach dem zweiten Akt, die Zisch-Geräusche des Unwillens, der Abwehr und Langweile des Dichters Ohr trafen, soll er geäußert haben: „Ja, die Leute vertragen es halt nicht, wenn man ihnen die Wahrheit sagt." Das nenne ich einen Krach der Psychologie, eine Blamage der Blumenthal-Erklärer! Glaubten nicht alle, der Mann sei ein unsentimentaler Blagueur, ein rücksichtsloser Stückefabrikant, der der Vergnügungsbestie Publikum bereitwillig ihre rohen Bissen hinwirft? Und nun erfährt man, daß Herr Blumenthal ein Idealist, ein Wahrheiten-ins-Gesicht-Sager, ein Masken-Herunterreißer ist. So verschiebt sich sein Dichterprofil um einen höchst beträchtlichen Winkel. Ich hielt ihn stets für einen lustigen Un-Dichter. Sollte er ein lächerlicher Dichter sein?

Das sind von zwölf Preßstimmen acht. Man wird nun denken, daß ich in meiner schwarzen Bosheit aus diesen acht Kritiken die absprechendsten Sätze herausgeholt habe, daß es aber auch lobende, sogar stark lobende Sätze darin geben muß. Wie könnte Herr Landau sonst die volle Übereinstimmung zahlreicher wiener Preßstimmen über . . . also wir wissen jetzt schon, worüber, verkünden! Wer so denkt, unterschätzt Herrn Landau. Das wäre ein Kunststück, den Leuten einfach mitzuteilen, was in den wiener Zeitungen steht! Unser Freund dürfte mit Recht fragen: „Wofür seh mir Ihro Gnad an? Für eine Einfalspins? für ein dumme Teuff? Je suis des Bons, Mademoiselle. Savez-vous ce que cela veut dire? Ik bin von die Ausgelernt —." Man kann nämlich diese acht Kritiken von vorn nach hinten und von hinten nach vorn, von oben nach unten und in umgekehrter Richtung lesen und wird in keiner eine Stelle finden, wo die schlagende Lustigkeit der Einzelheiten und der glückliche satirische Grundgedanke des „Glashauses" hervorgehoben würde.

Bleiben von den zwölf Preßstimmen vier. Die sind zwar nur mit Mühe „zahlreich" zu nennen, aber es wäre immerhin ein bischen versöhnend, wenn wenigstens sie für den Altmeister in Anspruch zu nehmen wären. Ich kann nun beim besten Willen nicht das Gewäsch des „Neuen Wiener Journals" und das sieben Spalten lange Feuilleton der „Neuen Freien Presse" abdrucken. Aber es ist vollständig ausgeschlossen, daß außer Herrn Landau ein Mensch den Mut hätte, beide Kritiken nicht vernichtend, nicht tötlich zu nennen. Sie enthalten die Worte, die der Börsencourier wiederholt. Nur daß leider auf zehn Buchstaben Lobes immer zwanzig Zeilen des unzweifelhaftesten Tadels kommen, und daß man schon ein Analphabet oder etwas andres sein muß, um so zu zitieren, wie es Herr Landau tut. Als mildernder Umstand wäre allenfalls für ihn anzuführen, daß beiden Blättern eine voll und ganz und unentwegte Apotheose Blumenthals ohne weiteres zuzutrauen ist, und daß es tatsächlich rätselhaft berührt, warum namentlich in dem Blatt, in dem Herr Paul Goldmann Hauptmann und Hofmannsthal besudeln darf, der berliner Dichter nicht hitzig gefeiert wird.

Schon in dem dritten Fall ist kein mildernder Umstand mehr zu finden. „Max Kalbeck spricht im ‚Neuen Wiener Tagblatt' von einer

‚köstlichen Satire auf die Modernen'". Das Wort fällt einmal ganz nebenbei, ohne daß auch in dem dickfelligsten Leser ein Zweifel über Herrn Kalbecks Meinung entstehen könnte. „Blumenthal hatte sich bereits um den Hals geredet und gespielt . . . Wenn es ein Museum für Lustspielfiguren gäbe, die entweder verbraucht sind oder ihren Zweck verfehlt haben, so verdiente die Gesellschaft, die Blumenthal in seinem ‚Glashaus' versammelt, darin aufbewahrt zu werden . . . Es könnte für eine gelungene Satire auf die Öffentlichkeitssucht der modernen Gesellschaft gelten, wäre das Thema nicht zu kurz geraten, nicht zu einförmig variiert worden." Mit einem Wort: wäre das „Glashaus" anders, als es ist, so wäre es eine köstliche Satire; da es aber ist, wie es ist, so ist es eben keine köstliche Satire. Das wird in sieben langen Spalten bewiesen. Man kann Herrn Kalbeck bedauern, ja gering achten, weil er ein Blumenthalsches Jammergebräu einer richtigen kritischen Analyse für würdig hält. Aber zu verschweigen, daß der Befund auch bei ihm auf Null Komma Nichts lautet, heißt ihm unverdientes Unrecht tun.

Den Gipfel erreicht Herrn Landaus Ungeniertheit, unbescholtene Schriftsteller zum größern Ruhme seines Blumenthal zu kompromittieren, schließlich in dem vierten Fall. „Ludwig Hevesi lobt im ‚Wiener Fremdenblatt' die muntere Spottlaune des Verfassers, die sich auch diesmal bewährt hat." — Was lesen wir nun bei Hevesi? „Die muntere Spottlaune Blumenthals richtet sich diesmal gegen die moderne Kunst und Literatur . . . Von satirischer Kraft ist freilich nicht die Rede, da die Stichelei zu sehr ins Blaue geht und denn doch auch nicht recht neu anmutet." Hevesi denkt also weder daran, Blumenthals Spottlaune zu „loben", noch zu behaupten, daß sie sich „bewährt" hat. Er stellt fest, daß sie vorhanden ist, wogegen sie sich richtet, und daß sie sich nicht im geringsten bewährt hat; sagt also genau das Gegenteil von dem, was Herr Landau ihn sagen läßt... Comment, Mademoiselle? Vous appellez cela betrügen? Das nenn die Deutsch betrügen? Betrügen! O, was ist die deutsche Sprak für ein arm Sprak! für ein plump Sprak!

In Wirklichkeit hört hier der Spaß auf. Jene drei andern Rezensenten stehen turmhoch über dem Reporter des Börsencouriers und sind deshalb als Persönlichkeiten noch lange nicht wichtig oder interessant. Hier dagegen handelt es sich um einen der scharfsinnigsten, gebildetsten, geschmackvollsten und umfassendsten Schriftsteller, die es heute gibt. Einem solchen Mann über Blumenthal auch nur jenen einen Satz zuzuschreiben, bedeutet, ihn zum Trottel oder zum Schmock zu stempeln. Aber ich werde wahrhaftig pathetisch und stehe doch vor einer ebenso unabänderlichen wie sinnvollen Naturerscheinung. „Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nicht erkennen." Also muß sich in dem Hirn eines J. Landau, über dessen Deutsch sich die Setzer lustig machen, ehe die Leser dazu kommen, ein Hevesi mit Naturnotwendigkeit als ein verschmockter Trottel spiegeln. Mit derselben Naturnotwendigkeit, womit sich diesem Hirn die Unterschmöcke in der Provinz in kürzester Zeit weit genug „akkli . . . . klimatisieren", um zu unsrer unauslöschlichen Heiterkeit zu verkünden, daß Sudermann und Blumenthal „gerade in den Kreisen der ästhetisch Verfierten sicheres Ansehen genießen", und daß besonders Blumenthal „kein bloßer Spaßmacher, sondern ein lachender Philosoph ist".

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
15. November 1906
II. Jahrgang Nummer 46

# Ninon de Lenclos

Vor kurzer Zeit hat Frankreich den zweihundertsten Todestag seiner großen Lebenskünstlerin Ninon de Lenclos gefeiert. Diese Frau, die in einer seltenen Harmonie von souveräner Freiheit und klarer Selbstbeherrschung ihr neunzigjähriges Leben zum glänzendsten Dokument französischer Gesellschaftskultur im Spätbarock erbaut hat, diese außerordentliche Frau hat in letzter Zeit auch in Deutschland einiges Interesse gefunden. Seit man bei uns begonnen hat, einige Schätzung für jenen kunstvoll sichern Rhythmus der Lebensführung zu empfinden, der die höchst undeutsche „Kultur" der Franzosen ausmacht, seitdem mußte sich auch die in Frankreich von je schon geübte Würdigung solcher Menschen einstellen, deren Verdienst nicht in Werken oder Taten, sondern allein in der groß und sicher geführten Linie ihres Lebens beschlossen liegt. Dieser Kultus des schönen Lebens hat in letzter Zeit auch bei uns eine intensive Beschäftigung mit der „großen Ninon" gezeitigt. In Lothar Schmidts Übertragung sind ihre (übrigens apokryphen) „Briefe" erschienen (mit Walsers Radierungen bei Bruno Cassirer, 1906), etliche Monographien sind angekündigt, und, was uns hier vor allem interessiert, nicht weniger als vier Dramen sind anno 1905 in Deutschland vollendet worden, deren Heldin Ninon de Lenclos ist. Eine Lebenskünstlerin, deren bestes Wesen sich gerade darin offenbart, die Klippen des Schicksals mit sicherer Grazie zu umsteuern, dramatischen Zusammenstößen auszuweichen, Schuld nicht zu fühlen und der Sühne nicht zu bedürfen — das ist eigentlich eine sehr schlechte „Heldin" für das Drama. Aber eine Anekdote in der großen Ninontradition gibt es, die zum mindesten voll theatralischer Schlagkraft ist: die Geschichte von ihrem in Unkenntnis der Mutter erzogenen Sohn, der sich in sie verliebt und, über seine Abstammung aufgeklärt, verzweifelt Hand an sich legt. Diese sinnfällige Fabel ist es, die den Sinn des Bühnenschriftstellers auf sich zieht, und es scheint mir nun höchst interessant, diese vier gleichzeitigen Bearbeitungen zu betrachten: je ähnlicher zwei Werke sich im Stofflichen sind, um so lehrreicher muß

ihre Vergleichung für die Erkenntnis der künstlerischen Form und ihrer allentscheidenden Bedeutung sein. Dreierlei konnte den Bearbeiter des Ninonstoffes reizen: Eine szenische Kulturstudie konnte er geben, deren lyrischer Farbenreiz sich nur eben notdürftig um einen Vorwand von Handlung konzentriert, oder einen starken Theaterakt mit Liebesraserei, Enthüllungskatastrophe, Selbstmord, oder endlich eine Folge von tragischen Notwendigkeiten, für die jene Anekdote nur letzter, sinnbildlicher Ausdruck wurde. Man konnte ein Genrebild, einen Theaterakt und eine Tragödie schreiben.

Rudolf von Delius, dessen Szene „Ninon" man in München gespielt hat, bleibt ganz beim kulturhistorischen Genrebild. Seine Ninon ist eine grande cocotte des Rokoko, die von der großen Ninon nicht viel mehr als den Namen hat, und das in antimoralischer Versöhnung verlaufende epikuräische Wortgefecht, das Vater und Sohn der gemeinschaftlichen Liebe zu Ehren ausfechten, füllt nach des Autors eigenen Worten „nur ein kleines halb ironisches Einakterchen, das das geziert Ästhetische des Rokoko darstellen soll". Weit prätentiöser kommt der (gleichfalls schon aufgeführte) Akt von Ernst Hardt daher. Seine „Ninon de Lenclos" ist durchaus historisch gemeint, obwohl weder das geniale Wesen jener Frau getroffen ist, noch der Charakter ihrer Epoche, die sich durch größere Wucht und Würde noch deutlich genug vom rundlich leichten Spiel des eigentlichen Rokoko abheben müßte. Hardt aber markiert Charakter und Historie auf die allerkindlichste Dilettantenart: er versetzt uns berühmte Anekdoten und große Namen. Er läßt etwa mit schöner en-passant-Geste sagen, daß da im Vorzimmer dieser Ninon die Herren La Fontaine, Molière, La Rochefoucauld gerade beim Spiel sitzen — und die geistige Bedeutung der Dame ist demonstriert. Daß dahingegen in den wichtigsten der wirklich dargestellten Momente diese philosophisch geschulte Lebens- und Liebeskünstlerin seichte Sentimentalitäten produziert, die jeder Gartenlauben-Jungfrau wohl anstehen würden — das darf uns so wenig kümmern wie die vielen Gemeinplätze Hardtscher Erfindung, die mit den vielen treu übernommenen Ninon-Bonmots der Tradition einen merkwürdigen Reigen bilden. Als Zeitbild wie als Theaterstück ist die Hardtsche „Ninon" gleich verfehlt, und nach einer Verankerung des Unglücksfalls im Lande der Notwendigkeit, also nach tragischer Erhöhung des Stoffes, ist überhaupt garnicht getrachtet. Dieser tiefere Ehrgeiz fehlt auch dem im übrigen wesentlich bessern Ninondrama, das Eduard Stucken unter dem Titel „Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf" verfaßt hat. Seine rüstige Prosa vermeidet nicht stets das Triviale und Sentimentale, aber sie ist doch in viel höherm Grade als Hardts Jambik fähig, den Ton einer geistreich frivolen, epikuräisch entkräfteten Gesellschaft zu geben. Namentlich in einigen Nebenfiguren, wie in dem behäbig lüsternen Perückenmacher mit seinen zwei vorlauten Töchtern und

in dem alten halbtoten Dichter Scarron, dem Lyriker, der ein vielumflirtetes ganz junges Mädchen als Weib an sich fesselt, wird viel vom Geist der Zeit lebendig. Die Hauptfiguren, Mutter und Sohn, fallen für mein Gefühl durch moralistisch-empfindsame Wendungen aus diesem Grundton; aber die Führung der Handlung ist sehr viel einfacher und fester, die Katastrophenszene stärker und tiefer als bei Hardt. Als Theaterakt wie als Zeitstudie ist die Stuckensche Arbeit die weitaus bessere. Freilich auch sie trachtet nicht über den bloß aufregenden und rührenden Bericht eines höchst traurigen Vorfalls hinaus; der Held auch dieses wirksamen Theateraktes bleibt der junge Mensch, der das Unglück hat, unwissentlich seine Mutter zu lieben. Die eigentlich dramatische Aufgabe zwischen dem Sein und dem Mißgeschick dieses Sohnes eine Brücke zu schlagen, ist hier noch garnicht gesehen.

Dieses Problem hat allein der vierte Bearbeiter dieser Fabel erblickt und bezwungen, ein junger Münchener, der Friedrich-Freksa heißt und dessen fünfaktiges Drama „Ninon" sich im Langenschen Bühnenvertrieb findet. Wenn der Sohn, der unglückliche Liebhaber seiner Mutter, zum Mittelpunkt eines mit tragischer Notwendigkeit geschlossenen Kreises werden sollte, so mußte sein Ödipusschicksal — sei es nun Sophokleïsch oder Hofmannsthalisch formuliert — zu einem Sinnbild menschlicher Unfreiheit werden. Die düstere Schwere solches Grundtons aber wäre unmöglich in dieser Welt Ludwigs des Vierzehnten, die sich an der Autonomie des Individuums berauschte; die leichten Spiele genießender Freiheit, heiterer Geistigkeit, die das Wesen dieser Gesellschaft bilden, konnten die Wucht einer solchen Tragödie nicht tragen. Diese Zeit sonnte sich im Glück der Persönlichkeit und ging an dem düster verschleierten Bilde „Schicksal" mit einer geistvoll graziösen Wendung vorüber. Die Kultur Ninons empfindet Ödipustragödien nicht — noch heutigen Tages spotten ihre heitern Enkel, Jules Lemaître und Alfred Kerr, über diese düstere Schicksalsmythe, die ihnen eine dumme blutige Barbarei ist. Auf diesem Wege also war der Ninon-Fabel keine tragische Tiefe zu geben. Friedrich-Freksa aber empfand und fand den andern Weg, aus dem gerade ein Drama der gerächten Freiheit, der gesühnten Persönlichkeit diesem Stoff entwuchs. Dies geschah dadurch, daß nun statt des Sohnes Ninon selber in den Mittelpunkt des Kreises trat: ihr Schicksal wird der Gegenstand der Tragödie, und dieser Sohn hat nur Bedeutung als ihre letzte Erfahrung — ganz ähnlich, wie etwa Oswald Alving im Grunde nur um der Mutter, Hebbels Klara nur um des Meisters Anton willen geschaffen wurde. Zu diesem Zweck läßt Friedrich-Freksa auf dem breiten Grunde seiner fünf Akte ein ganz andres, unendlich reicheres Bild der Ninon entstehen als seine Mitstrebenden. Diese Ninon erst ist was mehr als eine vielliebende Hetäre — sie ist wirklich eine Lebenskünstlerin großen Stils, die wir als

energisch einsichtsvolle Verwalterin ihrer Güter, als ernste vornehme Denkerin, als Trägerin feinsten künstlerischen Geschmacks nicht weniger bewundern lernen denn als Liebende. Sinn und Ziel ihrer Lebenskunst aber bleibt die Freiheit; das Grundregulativ ihres Lebens bleibt die Flucht vor jedem Band, vor jeder Fessel, die die volle Entwicklung, das wachsende Sichwandeln ihrer Persönlichkeit hemmen könnte. Ein und derselbe Trieb ist es, aus dem sie das philosophische Dogma und das Leben am Hofe und die Monogamie verschmäht: geistig, gesellschaftlich, erotisch will sie frei sein. Und gegen dies Grundgesetz ihrer Natur hat sie sich einmal versündigt: obwohl sie nie den Mann fand von ihrem Wert und Wachstum, dem sie sich unbeschadet ihrer Freiheit ganz und dauernd hätte geben können, hat sie sich doch einmal einer vergänglichen Leidenschaft mit einem nicht auslöschbaren Zeichen verpflichtet — sie wurde Mutter. Roland, der Sohn des Marquis Chéry ist ihr Kind „Ich bin nie dem Manne begegnet, dessen Wesen so war, daß ich ein Kind von ihm begehrt hätte. Ich bin keinem begegnet, der mich wahrhaft zur Mutter erlösen konnte, und trotzdem wurde ich Mutter." — „Roland durfte nicht geboren werden — und daß er geboren wurde, ist meine Schuld." Was nun geschieht, ist nichts als die tragische Folge dieser Schuld. Dieser Sohn zweier Menschen, „die eine Leidenschaft, aber kein Leben teilen" konnten, dieses nicht in der Pflichten und Pfänder wollenden Ehe, sondern im erotischen Rausch gezeugte Zufallskind, dieser Roland, der die ungeendete Sehnsucht des Vaters zu Ninon noch im Blut hat, und der nun die Mutter, die sich vor achtzehn Jahren von diesem zu Unrecht geborenen Kinde wieder zur Freiheit losgerissen hat, losreißen mußte, kennen lernt als fremde schöne Frau, als Liebes- und Lebens-Herrscherin — er muß in Leidenschaft zu ihr entbrennen, muß in feindlichem Haß gegen seinen Erzeuger auflodern, als er die Wahrheit ahnt, und muß in sich zusammenstürzen, wie ein Haus, das auf sturmgesammeltem Sand töricht erbaut wurde. Sein Untergang aber ist es, der Ninon und ihrem einstigen Freund Chéry in schmerzlicher Erschütterung die Erkenntnis ihrer eigenen Vergangenheit erschließt. Zu Beginn dieses Dramas stehen sich die beiden, in achtzehn Trennungsjahren fremd und fast feindlich geworden, gegenüber. Im Schicksal ihres Sohnes enthüllt sich beiden ihre Schuld und ihr Recht. Langsam wachsen sie aufeinander zu und über der Leiche Rolands reichen sie sich die Hände — grau geworden beide über Nacht. Das Leben, das ihre gemeinsame Schuld war, ist nun getilgt — aber es war auch ihr Leben, ihre Jugend, die nun da tot am Boden liegt . . . Dies schmerzvolle Sichselbst- und Einander-Finden der beiden ist der feinste und tiefste Inhalt der Freksaschen „Ninon". Die höchste künstlerische Aufgabe, die der Stoff hier stellte: den krassen Vorgang der Fabel zum sinnbildlichen Ausdruck innerlich notwendiger Schicksale zu erhöhen, die scheint mir

Frekſa in dieſer Tragödie von erotiſcher Schuld und Sühne, von der Rache vergeudeter Freiheit bewunderungswürdig gelöſt zu haben. Aber auch in der Darſtellung des Zeitbildes iſt er zuverläſſig der erſte unter dieſen vieren. Er ſchreibt einen Dialog von in Deutſchland faſt unwahrſcheinlicher Leichtigkeit und Anmut, eine graziös und ſcharf pointierte Sprache, die franzöſiſchen Eſprit denn doch erheblich treuer und diskreter geben kann als Stuckens derbes Deutſch. Und er hat ein viel tiefer gegründetes Wiſſen vom Weſen und Reiz der Ninon-Zeit als Delius oder Hardt. Mit einem überquellenden Reichtum an Charakterzügen und Handlungsepiſoden wird das Leben dieſer Geſellſchaft vor unſern Augen erweckt, dieſer Geſellſchaft, die eben im Begriff ſteht, von der pathetiſchen Wucht des Barock durch epikuräiſche Philoſophie zum leichten Spiel des Rokoko überzugehen. Der Erzbiſchof, der einen ſterbenden Freund erquickt, indem er, vor den Augen der bigotten und gehäſſigen Gattin, ins Ohr des erliegenden Lebekünſtlers — die Liebeslieder Catulls betet; die Herzogin, die eine Liebesrivalin ſchlägt, indem ſie ihren Salon mit einer Tapete bekleidet, deren Couleur die Robe der zum Feſt geladenen Andern unmöglich macht; oder eine Dialogſtelle wie die: „Jede Wahrheit enthält eine Roheit" — „Ja, denn in jeder Wahrheit ſteckt eine Lüge und eine Ungerechtigkeit" — und: „Jede Begeiſterung wirkt komiſch wie jede Leidenſchaft — die gemeſſene Schönheit der Bewegungen, die Zartheit der Geiſter verſchwindet" — ſolche Proben zeigen vielleicht an, wie Friedrich-Frekſa den Geiſt einer Zeit in der Tiefe faßt und geſtaltet, von der die andern doch nicht viel mehr zeigen als eine witzige Lascivität in eroticis. Dieſes aus der Fülle gebotene Zeitbild iſt nun aber freilich die artiſtiſche Gefahr in Friedrich-Frekſas „Ninon" geworden, der Grund warum ſein Stück als Theaterprodukt ſchwächer iſt denn als dramatiſch-tragiſches Gedicht. Die an ſich reizvollſten kulturellen Genreſzenen erfüllen die erſten drei Akte, in denen die Handlung nur ſehr langſam und nicht weit über die bloße Expoſition hinausſchreitet. Dann erſt beginnt auch ein theatraliſch ſtarker Zug; zu packenden, echt ſzeniſch geſehenen Bildern ballt ſich die Handlung, und die Sprache, die freilich zuweilen noch die tragiſche Situation ſchlechter meiſtert als das geſellſchaftliche Wortgefecht und dann ein wenig hager und ſchwach wirkt, findet doch in manchen Momenten Worte von ſtark ergreifender Stimmungsmacht. Die praktiſche Frage iſt nur, ob ein Theaterpublikum die letzten beiden ſtarken und tiefen Akte durch drei geiſtvoll feine, aber völlig undramatiſche Akte hindurch wird heranwarten wollen. Dies iſt der große Mangel der Friedrich-Frekſaſchen „Ninon". Mit dieſem Mangel bleibt ſie in Erfindung und Dialogführung eine ganz ungewöhnliche Talentprobe und zweifellos das beſte Werk, das man bisher in Deutſchland dem Andenken Ninons de Lenclos geweiht hat.

Julius Bab

# Gespenster und Blaubart

„Wenn sich jemand im Theater derartig beträgt, daß durch ihn das Recht der übrigen Zuschauer auf ruhigen, ungestörten Genuß eines Dichtwerks geschmälert wird, so kann der Direktor, der Aufführungsvorstand oder ein sonstiger Vertreter des Direktors ihn zum Verlassen des Lokals auffordern. Kommt der Aufgeforderte diesem Ansuchen nicht ohne weiteres nach, so verweilt er nunmehr ohne Befugnis im Theater und macht sich damit des Hausfriedensbruchs schuldig, dessentwegen er verfolgt werden kann, wofern die Direktion einen Antrag an die Staatsanwaltschaft stellt". Warum üben die Direktionen dieses ihr gutes Hausrecht nicht mit derselben Energie aus, womit sie etwa den Damen die Hüte vom Kopf nehmen, weil die Hintermänner für ihr Geld vermutlich lieber die Bühne sehen wollen? Ein paar kenntliche Rowdys, für die eine Premiere ohne Skandal nicht mitzählt, verhindern durch Zischen, Johlen, Pfeifen ein großes, unbefangenes, anständiges Publikum auch nur den Wortlaut des aufgeführten Dramas zu verstehen. Dagegen sollte es keinen Schutz, dafür keine Strafe geben? So soll einem Dichter das reinste Streben, einem Theater die uneigennützig künstlerische Arbeit von Wochen gelohnt werden dürfen? Die Theater selber haben es in der Hand, diesem schmachvollen Zustand ein Ende zu machen. Wie es einen Sicherheitsdienst gegen Feuersgefahr gibt, so müßten sie — im Interesse ihrer Autoren, ihrer Schauspieler und ihrer Gäste — in allen Rängen des Hauses, zur Rechten und zur Linken, einen strengen Sicherheitsdienst gegen Skandalgefahr organisieren.

Diesmal traf es den rheinischen Dichter Herbert Eulenberg und seinen „Ritter Blaubart". Das neue Drama ist nach derselben Methode, sozusagen, gedichtet, wie das erste, das von Eulenberg in Berlin, durch Dilettanten, aufgeführt wurde: „Münchhausen". Hier wie dort war die Absicht, eine sagen- oder märchenhafte Persönlichkeit psychologisch auszudeuten, ihr Sein und Handeln intimer zu motivieren, dem überkommenen Bilde ein Eigenleben entgegenzusetzen. Münchhausen hat sich denn auch verändert, aber er hat sich nicht zum bessern verändert: aus dem humorvoll phantastischen Lügenbaron ist ein pedantischer, langweiliger Schmachtfetzen geworden. Blaubart ist im Wesen geblieben, der er war: ein Bluthund. Aber dieser Bluthund soll

uns dadurch näher kommen, daß wir erfahren, wie er zum Bluthund geworden ist. Die erste Frau hat ihn mit seinem Freunde betrogen. Er hat sie beide getötet. Seitdem streckt der tote Freund aus dem nassen Grab die Hände nach jedem neuen Weib des Blaubart aus und zwingt ihn so, jedes zu töten. Der Blutrausch ist stärker als er. Durch Blut glaubt er in alles hineinsehen zu können. Nur das Messer schließt ihm die Rätsel des Blutes auf. So muß er sein, sich kann er nicht entfliehen. Das ist ohne Zweifel eine überzeugende Erklärung. Aber gibt sie mehr, als sich bei dem alten Märchen denken ließ? Erweitert sie das Märchen zum großen Symbol des Lebens? Sie tut nicht das eine und nicht das andre. Die Handlung wickelt sich ab, wie wir sie kennen. Weil immer von sieben Frauen des Blaubart die Rede gewesen ist, ereilt ihn das Verhängnis erst, als er sich die siebente auf sein Schloß geholt hat. Dieselbe unglückliche Konstellation hätte bei der vierten oder der vierzehnten eintreten können. Mit einem Wort: Eulenberg ist der Diener seines Stoffes. Maeterlinck war Herr. „Blaubart und Ariane" ist eine vollkommene Umgestaltung der alten Fabel und schönster Ausdruck der frei, hell und zuversichtlich gewordenen Weltanschauung des Dichters. „Held" ist nicht Blaubart, sondern Ariane, die sechste Frau, die in dem verschlossenen Gemach ihre fünf Vorgängerinnen am Leben findet, sie befreien will und befreien könnte. Aber wie sich Blaubarts Milde darin gezeigt hat, daß er das Leben der Frauen geschont hat, so zeigt sich seine Macht darin, daß sie freiwillig bei ihm bleiben und Ariane allein ziehen lassen. Man sieht: hier hat ein Dichter die überlegene, untragische und dennoch tapfere Lebensstimmung einer bestimmten Entwicklungsstufe in einen Stoff gegossen, der dieser Stimmung ursprünglich weltenfremd war, aber durch ihre Kraft neugeprägt wird. Wovon Eulenberg sich durch seinen „Blaubart" befreit hat, müßte man von ihm erfragen. Aus dem Drama selbst ist es nicht zu erkennen. Es mag, es wird für ihn notwendig gewesen sein, seinen „Blaubart" zu schreiben. Aber diese Notwendigkeit teilt sich nicht künstlerisch mit. Darum läßt das Stück letzten Endes kalt.

Die Hochschätzung muß sich an die Einzelkundgebungen eines echten und starken Talents halten, das heute schlackenreiner dastünde und schwerlich mit seinem zehnten Drama der Pöbelwut anheimgefallen wäre, wenn maßgebende Bühnen es vorher mit

diesem und jenem der frühern neun Dramen gewagt hätten. Dann nämlich wüßte Eulenberg längst, daß ein Fehler im Buch drei Sätze, aber auf der Bühne zwei Beine hat. Daß, mit andern Worten, jede Figur, die Handlung und Charakteristik nicht fördert, beide verstört und schädigt. Es genügt Eulenberg nicht, den Ritter Blaubart zu motivieren: auch Judith, die sechste, und Agnes, die siebente Frau (die es nicht ganz wird) sollen aus erblich erworbenen Eigenschaften erklärt werden. Sie sind Schwestern und sie sind Schemen. Wir würden ihnen und ihrem Dichter blindlings glauben, daß sie einen Schemen zum Vater haben. Der Vater muß auf die Bühne. Mit diesen beiden Töchtern ist er dem grausamen Dichter noch nicht hinlänglich geschlagen. Ein Sohn muß auf die Bühne, der nichts ist und nichts beweist, und trotzdem mit einem Aufwand von angeblich charakteristischen Zügen belastet ist, konfuse Ansprachen hält und den zweiten und vierten Akt ruiniert oder wenigstens ruinieren hilft. Denn den zweiten Akt beeinträchtigt außerdem die nachlässige Komposition und die dramatisch, nicht sprachlich leere Beredsamkeit fast aller auftretenden Personen, und dem vierten Akt wurde es, vor allem andern, gefährlich, daß Frau Judith genau so umständlich und verlogen bestattet wird, wie zwar jeden Tag an jedem Ort mehrere Menschen bestattet werden, wie wir es aber im phantastischen Märchenstück eben nicht sehen wollen und nicht zu sehen brauchen. In dieser stillosen Szene war es, wo sich die Radausucht ganz bestimmter unlauterer Elemente ahnungsvoll mit der Empörtheit schwachbegabter, aber kirchengläubiger Köpfe verbündete und einen Höllenlärm anstiftete, der die Erinnerung an den ersten und dritten Akt verschlang und noch den fünften Akt begrub.

Diese drei ungeraden Akte sind, artistisch angesehen, prachtvoll. Man nehme ruhig fort, was fortzunehmen ist, weil es an der Wurzel des Dramas, also an allen Akten frißt. Dann bleibt in diesen drei Akten ein Wurf, ein Atem und eine Schlagkraft, die zu selten geworden sind, als daß sie nur so obenhin anerkannt werden dürften. Schließlich sind das die Eigenschaften, die keinem Dramatiker erlernbar sind. Ein Erlebnis mag ihm einen glücklichen Vorwurf in den Schoß werfen, die Erfahrung sein selbstkritisches Vermögen schärfen. Die Klaue muß er haben. Herbert Eulenberg hat die Klaue. Dieser melancholisch verträumte, sehnsuchtsbange, wirklichkeitsscheue Dichtersmann kann sich zu Zeiten

aufrecken, kann ausgreifen, packen und festhalten wie nur ein Großer, ein Ganzer. Solch ein Griff ist seines „Blaubarts" erster Akt. Jedes Wort sitzt, jedes Wort klingt und klingt neu und eigen. Freilich nicht immer klar. Aber was in den Reden des Blaubart dunkel ist, beunruhigt nicht, weil es die Folge ja klären wird. Das geschieht nun nicht. Es ist der billigste Tiefsinn, einer, der sich mit der Gebärde zufrieden gibt, und man muß bis zum dritten Akt warten, um abermals von der Knappheit, der Straffheit, dem Tempo seiner Führung überwältigt zu werden. Ereignis prasselt auf Ereignis. Buchstäblich im Handumdrehen wird aus Glück Verzweiflung, aus Leben Tod. Da kein Übergang fehlt und die Begründung stichhält, stellt sich die legitimste Wirkung ein. An äußerer Wucht übertrifft der letzte Akt noch die beiden andern. Er ist ein einziger furchtbarer Moment und läßt dem Blaubart leider dennoch Zeit, aus einem Belasteten ein Jämmerling zu werden. Daß ihn am Ende aller Dinge die Todesangst erfaßt, ist an sich und bei seinem Wesen verständlich. Aber er müßte sie anders äußern. Er dürfte nicht winseln: „Vergib mir, Erbarmen mit mir! Reiß mir mein Leben nicht unter den Füßen fort. Gold will ich dir geben, Schätze, wie du sie nie gesehen ... Alle Weiber sollen die Hälse nach dir verdrehen" — und solches ausgeblasene Zeug mehr. Er könnte innerlich um sein Leben bangen und dabei doch der Held bleiben, der er in seiner Art gewesen ist, wie Hauptmanns Florian Geyer auch in der Todesstunde der ist, der er war. Unsern Blaubart aber ereilt das Schicksal, dem mutatis mutandis noch alle Helden Eulenbergs erlegen sind: er wird — „ein halber Held".

Das Drama aufgeführt zu haben, ist das Verdienst Otto Brahms, und sein Verdienst wird nicht kleiner werden, so man in kunstfremder Gehässigkeit versuchen sollte, ihm die Schuld an dem Mißerfolg zuzuschieben und zu verlangen: dies Spukmärchen, dies Nachtstück auf der Maultrommel gespielt, müßte balladesk stilisiert werden. Wenn es einen Akt und nicht zehn handelnde Personen hätte! So viele Menschen fünf Akte lang balladesk sprechen zu hören und sich stilisiert bewegen zu sehen, würde selbst die Gutgesinnten zum Lachen reizen, besonders wenn in diese Gehobenheit der Satz fiele: „Da kommen die beiden Maulwürfe und bedrecken mich, als ob ich ein Kellner sei, der ihnen die Sauce auf die Hose gegossen." Bei solcher Stilvielheit des Dramas, das ein paar Sätze früher in der süßesten Lyrik schwelgt und ein paar Szenen

später in Blut watet, war es das Beste, daß Brahm entschlossen bei dem blieb, was er kann, und sich im übrigen auf seinen Rittner verließ. Er hatte es nicht zu bereuen.

* * *

Tags darauf wurden Reinhardts „Kammerspiele" mit Ibsens „Gespenstern" eröffnet. Aber ich bin des trockenen Tons nach diesem einen Satz schon satt. Ich werde nicht an mich halten und kritisch tun und sondern und abwägen. Wer hier nicht jubelt, fälscht seinen Eindruck, wenn anders er überhaupt fähig ist, Kunst zu empfinden. Ich wenigstens habe niemals und nirgends einen ähnlichen Eindruck an mir verspürt noch an einem ganzen Publikum bemerkt. Hier blieb kein Erdenrest, zu tragen peinlich. Eine Kritik, die das Erreichte am Erreichbaren mißt, hat einmal nichts zu messen. Sie kann nur suchen dem Geheimnis dieses ungeheuern Eindrucks auf die Spur zu kommen.

Jede Kleinigkeit zählt mit. Der Zuschauerraum ist nicht breiter als die Bühne, liegt nicht tiefer als die Bühne, ist von ihr durch kein Orchester, keinen Souffleurkasten getrennt und hat es darum leicht, von unvergleichlicher Geschlossenheit und Intimität zu sein. Von jeder Reihe glaubt man auf die Bühne greifen zu können. Im Hintergrund der Szene ist uns eine Menschengruppe näher als sonst dicht an der Rampe. Kein Hauch geht verloren. Das ermöglicht einer Gemeinschaft von Schauspielern die Spielweise, die bisher das Vorrecht Sauers und der Duse war. Diese Feinheit wird da wenig nützen, wo die Muskeln wichtiger als die Nerven sind; sie wird dem wenig nützen, dessen Wesen eine Rolle gänzlich widerstrebt. So war es das Glück der Eröffnungs-Vorstellung, daß fünf Menschendarsteller mit ihrem Blut und ihren Nerven fünf Dichtergebilde zu begaben hatten, die gerade durch dieses Blut und diese Nerven lebendige Menschen werden konnten und werden mußten.

Durch die Art seiner fünf Darsteller war dem Regisseur die Auffassung der „Gespenster" fast vorgeschrieben. Brahm als Ibseninterpret war vor lauter Sachlichkeit grau geblieben; die Russen waren bis zur Unsachlichkeit bunt geworden. Hier kam zu der angeborenen Farbenfreudigkeit wahrhafter Spieltemperamente ein durch Bildung und Beispiel erworbener Respekt vor dem größten Dichter seiner Zeit. Diese Mischung verhieß einen guten Klang. Nicht zu dünn und nicht zu grell. Voll, warm, tief, aus den

Herzen in die Herzen. Ibsens Herz war ja nach seinem Tode entdeckt worden. Jetzt mußte der Ton nicht mehr auf die Empörerstimmung, sondern auf den Mutterschmerz gelegt werden. Das Aufrührerdrama war für uns längst von den Resignationsdramen überholt worden. Jetzt galt es den menschlichen Gehalt, nicht mehr die Tendenz. Die Tendenz der „Gespenster" hat unsre eigene Sittlichkeit reformiert; sie ist uns in Fleisch und Blut übergegangen, ist von uns aufgebraucht worden; sie hat ihre Schuldigkeit getan; sie kann gehen. Ewig jung bleibt Ibsens Menschlichkeit. Sie ganz und rein ans Licht gehoben zu haben, ist der Fortschritt, die Tat und die unsagbare Schönheit dieser Vorstellung — Vorstellung, so lange es eben für solche Ereignisse keinen andern Ausdruck gibt.

Diese neue Vision der „Gespenster" hat Reinhardts Genialität so restlos in künstlerisches Leben umgesetzt, daß daneben seine wertvollsten Leistungen geringer werden. Jeder Satz scheint eben erst geboren. Jede Situation hat ihr eigenes Gesicht. Jede Pause hat ihre Bedeutung. Jede Figur steht richtig im Raum. Jede Nuance dient dem großen Zug. Nichts stört, nicht ist Selbstzweck. Wer, weil er naturgemäß aus andern Augen sieht, um Einzelheiten rechten wollte, müßte vor der Evidenz verstummen, die diese Einzelheiten in gerade diesem Ganzen haben, und die dieses Ganze selber hat. So wüßte ich nicht, was ich mir an Reinhardts Engstrand, was an Fräulein Höflichs Regine etwa anders wünschen sollte. Sint ut sunt aut non sint. Die Regine der Sorma hat vor Jahren die Brahmsche Vorstellung beherrscht. Hier wäre dergleichen ein Unheil. Hier gibt es nur die Menschen des Dichters, nicht die Personen der Schauspieler. Darum ist es eine solche Wonne, als Manders Kayßler zu hören und zu sehen, der nach all der verzerrenden Heldenspielerei zu sagen scheint: „Hier bin ich Mensch, hier darf ichs sein!" und der, zum Vorteil der Gestalt, dem Pastor die Salbung vorenthält. Darum ist es ein entscheidendes Glück für die Aufführung, daß Moissi ein Oswald und doch nicht der Mittelpunkt ist.

Bisher hatten wir nämlich die Wahl. Rittner stand nicht im Mittelpunkt, aber er war nicht wurmstichig, war frisch, gesund, unfähig, je zu verblöden, also mit allen seinen Herzenstönen kein Oswald. Kainz war Oswald, aber Mittelpunkt, nicht als Virtuos, sondern als gefeierter Gast, und verfälschte so unabsichtlich den Sinn der Tragödie, die ja niemals die Tragödie Oswald Alvings

gewesen ist. Moissi steht auf dem richtigen Fleck und ist Oswald. Persönliche Anlage und verstandesmäßige oder intuitive Charakteristik geben ein überzeugendes Bild von Oswalds äußerlicher Erscheinung und seiner geistigen und körperlichen Auflösung. Dieser Oswald geht selbst wie ein Gespenst um, ohne aber, wie Zacconi, auch nur einen Augenblick dem Zuschauer Unbehagen zu bereiten und durch auffällige Symptome den Hausgenossen zu früh seinen Zustand zu verraten. Uns fesselt er durch seine Zartheit, seine Bescheidenheit, seine Hülfsbedürftigkeit. Wenn ihn die tötliche Angst befällt, und er sich immer wieder gewaltsam beruhigt, so ist bis zum dritten Akt lediglich das Publikum Zeuge und Mitwisser seiner Seelenpein; nicht die Mutter, die es nicht sein darf. Die Verblödung wird so sorgfältig vorbereitet, daß ihr die effektvolle, aber unwahre Plötzlichkeit genommen wird. Trotzdem bleibt ihre dramatische Kraft gewahrt, da die Mutter tatsächlich so überrascht wird, wie sie nach Ibsens Absicht überrascht werden soll.

Die Mutter! Agnes Sorma! Worte nennen Dich nicht! Alles verblaßt: die Bertens ist ein Aschenputtel, die Dumont eine Volksrednerin, die Butze eine Wirtschafterin, die Hennings eine Salondame, die Bleibtreu eine Heroine. Hier erst ist die volle Tragödie. Nichts falscher als die Frau Alving so intellektuell zu nehmen, als ob sie die revolutionären Broschüren selbst geschrieben haben könnte, während sie ihr doch nur zum Bewußtsein gebracht haben, was dumpf in ihr gelegen hat. Sie hat schon Hirn und hat Geist. Aber ihr Hirn sitzt in ihrem Herzen, ihr Geist in ihrem Instinkt. Herrlich, wie mühelos und erschöpfend die Sorma das trifft! Sie ist, in ihrem weißen Haar, noch die Frau, der man glaubt, daß einmal ein Liebesleben in ihr getötet wurde. Aber sie ist längst auf der andern Seite. So lange schon, daß sie für den komischen Pastor keine Ironie, nicht einmal mehr ein Lächeln hat. Wichtiger als die Vergangenheit Manders ist denn doch die Gegenwart, die Oswald heißt. Und hier verzage ich, das Meer von Liebe und die Gewalt der Schmerzen zu schildern, die die Sorma nicht leidenschaftlich auszuströmen braucht, die sie in einen lächelnden Blick, in ein wehes Zucken des Mundes, in einen zärtlichen Ton, in ein unterdrücktes Schluchzen, in ein Anschmiegen des Kopfes, in ein angstvolles Hochziehen der Augenbrauen, in eine jähe Umarmung, in die winzigste Bewegung des alltäglichsten Lebens zu legen weiß. Ecce homo! Ecce mater dolorosa!

# Der neue „Faust“ des Burgtheaters

Das unerschöpflich schöne Wunder des „Faust“ wird sich wohl nie auf einer Bühne vollendet zeigen. Baut Häuser, Straßen, Gärten, ganze Städte aus Pappe, Holz und farbigem Papier; schickt Menschen ohne Zahl auf die Bretter; versammelt auserlesene Persönlichkeiten, beschwingt und beherzt, verzückt und von innen leuchtend; formt Gruppen, Reihen, Züge, schafft Rhythmen bewegter Gestalten, um die euch Maler und Bildner beneiden: ihr werdet am Ende doch nur armseliges Theater haben, ein Stück von einem Stück, den letzten fliehenden Schimmer über den ewigen und undurchdringlichen Tiefen. Das Blaue vom Himmel, auf einer Leinwand getrocknet und im Viereck zugeschnitten. Nein, es kann sich nie darum handeln, erfühltes Leben, so ungemessen groß und reich wie dieses, in den drei Dimensionen der Körperlichkeit noch lebendiger machen zu wollen. Das weiß ein jeder Künstler; und umso besser, je mehr er Künstler ist. Nur Auswahl aus der grenzenlosen Fülle kann seine Schöpfung sein. Die Ordnung und Schönheit seiner eigenen innern Welt in diesem Abbild alles Lebens nachschaffend aufzufinden, ist sein Werk. Der Stil, sonst ein Gebot der Dichtung oder freie Tat des Künstlers, wird hier zu seiner Zuflucht. Abgrenzung, bedeutsam gerichtete Linie, sorgfältig abgewogene Werte, sonst Sache eines Spiels und seiner Laune, schützen ihn hier, daß er im unabsehbaren Drang herflutender Erscheinungen nicht untersinke. Vor andern dramatischen Dichtungen mag sich der Stilisierende als der feinste Vollender des erschauten Lebens fühlen; beim „Faust“ — und nur etwa noch beim „Hamlet“ — wird er demütig erkennen müssen, daß der Zwang zum Stil nicht mehr eine innere Überfülle beschwichtigt, sondern nur seine technische Armut tröstet. Denn die weltumgreifende, zeitlos blühende Sachlichkeit im Faust gestattet mancherlei Stil, aber sie ergibt sich keinem. Das muß schließlich auch jedes Publikum wissen, zu dem das Gedicht vom Theater her sprechen soll, und es kann garnicht verlangen, daß diese ganze Unendlichkeit der Gedanken und Gefühle jetzt ohne Fehl auch den Sinnen auferstehr.

Freilich, wenn Wochen und Monate vorher vom „Faust“ gesprochen, der „Faust“ versprochen und verkündigt worden ist, wenn das Theater der reichsten Mittel und der gepflegtesten Persönlichkeiten sich mit bedächtiger Gewalt zu dieser einen Tat aufrichtet, dann drückt sich der Gedanke: „Faust“ allen Erwartungen umso bedeutender ein, die Sehnsucht nach Vollkommenheit wagt sich unvorsichtig bis an die Schwelle des wirklichen Ereignisses. Und man steht beschämt, wenn man bekennen muß: Es war wieder nur Stückwerk, Blicke von einer Seite her, schüchternes Atemholen zum Leben, nicht das Leben selbst.

Es war diesmal kaum noch ein Stil, nur der Versuch, einen Stil zu finden. Verheißend rein war nur der Weg zu sehen, den sich herzliches Bemühen da gesteckt hatte: aus der harten Deutlichkeit der festgeprägten Konturen heraus in das Melodische vergleitender Stimmungen in die Nebel dunkler Hintergründe, die das Gefühl des Unendlichen beschwören. War früher der „Faust" hauptsächlich Ausdruck und Bewegung großer menschlicher Gestalten — ein heroisches Theaterstück, wie irgend ein anders — so sollte jetzt gerade das Göttliche und Unausdrückbare darin das tiefste Leben der Bühnenschöpfung sein: „Faust" eine Stimmung vom Übermenschlichen. Daß diese Absicht groß ist und großen Künstlern ansteht, muß billig zugegeben werden; unter all den möglichen Not-Stilisierungen des „Faust" ergibt sie gewiß die kühnste, höchste, weitlinigste. Ihre Erfüllung wäre nicht weniger als das ersehnte dramatische Festspiel der deutschen Nation. Nur sind wir leider von der Erfüllung noch recht schmerzlich weit entfernt. Vergaß man bei uns, daß der Weg zum Übermenschlichen vom Menschen ausgehen muß? Daß auf dem Theater auch das Unbegrenzte seinen erkennbaren Umriß haben, das stimmungsvoll Entfernteste dem Auge perspektivisch erreichbar sein will? Daß man wohl, wie immer es verwegenste Phantasie erträumen möge, mit den Sinnen und für die Sinne schaffen, aber ja nicht das Geringste gegen die Sinne wagen darf? Daß Finsternis und trübes Halblicht nicht Stimmung gibt, sondern Stimmung frißt? Vergaß man es, oder fand der Wille nicht Kraft genug, die widerspenstige Materie zu unterjochen, bis sie sich selbst entfremdet war? Es schien, als ginge der Stil jäh über den Menschen weg, direkt an das Bild, um von dorther erst wieder zu ihnen zurückzukommen. Zunächst hatten sich die Maler bemüht, das Gefühl des Beschauers ins Außerweltliche zu dehnen. Wo sie mit Licht, im Licht zu wirken hatten, gelang es gut. Man kann sich — für menschliche Augen — den Himmel kaum himmlischer, den „trüben Tag" (Verwandlung vor dem Kerker) kaum gespenstischer, dräuender ausdenken. Hier waren die schattenhaft unwirklichen Bäume, dort war der liebe blaue Aether selbst dauernde Erscheinung geworden, in aller Übersinnlichkeit unsern Sinnen noch deutbar. Auch in der Stube des Faust, bedrückend, eng und kahl, wie ein Leben in unerfüllten Wünschen, und doch wieder mächtig hoch emporgeführt, wie die ewige Sehnsucht des Menschen, flossen die fahlen Dämmer und die flackernden Lichtchen der Lampe ineinander, wie Zweifel und Verheißung. Und wo das gute Licht des Alltags Gestalten und Gestaltungen umfängt, da war der stille Friede kleiner deutscher Städte, der sanfte Schein einer wohltätigen Sonne, die irdischer Arbeit leuchtet, irdischem Glück und Leid. Da war vollendete künstlerische Wahrheit, bescheidene Natürlichkeit im Stil und mit den Mitteln des Theaters auf das liebenswürdigste ausgedrückt.

Bescheidene Natürlichkeit! Mir scheint, da habe ich nun die Losung für das größte der Übel, die diesen Abend so tief unter seine künstlerische Absichten gedrängt haben. Recht heimtückisch geschah das, nicht unmittelbar, sondern rückwirkend. Denn der waghalsige Irrtum der Inszenierung wollte aus dem Naturalismus — auch im weitesten Sinne — heraus und glaubte sich dabei einer naturalistischen Methode bedienen zu dürfen. Stimmung, weltferne Stimmung war das Richtwort für alle großen gottüberhauchten Szenen. Und: fort von jeder starken Deutlichkeit! das war das Gesetz, nach dem diese Stimmungen erschaffen werden sollten. Es ist ein anti-heroisches Gesetz, ein Gesetz des ängstlich gewordenen Naturalismus, der in den bürgerlich-psychologischen Stil hinübersterben will. Da ist denn freilich alles sinnfällig Deutliche schon fast zu stark für die feine Schwingung des seelischen Erlebens; da wird Schweigen zur größten Beredsamkeit, Halblicht zur bedeutsamsten Helle, da ist gedämpfter Ton, verhaltene Rede die natürlichste, die einzig erträgliche Sprache der Seelen zu den Seelen. Gott aber, der wohl aus keinem andern Menschenwerk so herrlich zu uns redet, kann uns in so schüchtern abgestuftem Dämmer nicht offenbar werden Die Welt, die er uns da geschenkt hat, ist voll Schatten und voll Sonne, steigt aus dunkelsten Tiefen zum goldigsten Licht herauf, drängt kräftig Menschen um Menschen, spricht uns mit flüsternden und mit glockenhell klingenden Stimmen an und braucht gewiß ihre volle, mannigfaltige und starke Deutlichkeit. Man muß nur stark und grob nicht verwechseln. Aber dazu hat uns eben der leidige Naturalismus verleitet, und das Edle und Köstliche stellt man sich jetzt nur mehr recht leise, verdämmernd und verklingend vor. Das war – so meine ich — der schwerste Schaden an dieser mühevoll und in schönstem Eifer erarbeiteten Vorstellung. Vom Naturalismus, dem die berliner Kunst ihren hellsten Ruhm und ihre eigensten Freuden denkt, haben wir hier kaum etwas gehabt. Und nun, da er sich überwunden gibt, will er uns all seine Ängstlichkeit, seine kleinen Rücksichten, das negativ Entscheidende seines Wesens zurücklassen. Unverdientes Leid! Aber es scheint, daß dieses Theater, das größte auf deutschem Boden, in dieser Zeit der schmerzlichen Entwicklung der Bühnenkunst, auch das größte Maß der Schmerzen zu erdulden haben wird.

Die eingesperrte Luft jener ganz unfaustischen Zurückhaltung lag am schwersten über den Bildern, die Gewimmel und Tumult und Überschwang lebendigster Bewegung gebraucht hätten. „Vor dem Tor“: eine sehr schöne Reihe schlanker, sehnsüchtig aufstrebender Bäume im ahnungsvollen Graugrün des Vorfrühlings; aber dazwischen ein frostiges Licht von herbstelnder Trauer, kein rosiger Schimmer der Zukunft, keine knospende Verheißung. Und der österliche Spaziergang ein vorsichtig paarweises Aufmarschieren ohne Rhythmus, ohne Freude. Die Hexenküche

— bis auf den prachtvoll rotglühenden Kessel in der Mitte — zu dunkel und zu spärlich bevölkert. Und die Walpurgisnacht gar eine Phantasie im schwärzesten Schwarz, ohne sichern Anhalt für die enttäuschten Augen, ohne irgend eine Form, die die Kräfte der Einbildung zur Tätigkeit aufgerufen hätte, in verwirrender Leere und Finsternis. Dem Gehör ging wohl der ganze wilde Zauber dieser einzigen Nacht auf: der gellende Schrei des Sturms, das zornige Brausen im Wald, Pfeifen, Ächzen, Knarren, spukhaft lockender Vogelruf, in natürlichster Färbung und doch mit menschlich-übermenschlichem Timbre. Wenn zu diesem prachtvoll grauenhaften Chorus nächtlicher Stimmen nur irgend etwas Gleichwertiges, Gleichstimmendes zu sehen gewesen wäre! Aber während aus dem vollkommenen Düster unten die agierenden Menschen kaum auf Sekunden herüberscheinen konnten, fuhren oben ein paar aufgemalte Gestalten nackter Frauen, flach, leer, papieren, in mäßiger Geschwindigkeit in die Höhe, als die nüchtern sparsame, erkältend reale Abbildung eines Hexenzuges.

Diese schlechte Bescheidenheit, die alles Großzügige, Reichbelebte, Phantastische auf der Szene ängstlich verhält und sich ein kräftigeres Licht nur in der bürgerlichen Enge oder in der Menschenleere des Himmels erlaubt, ist leider von den Bildern auch auf die Schauspieler zurückgewendet worden. Mit der einzigen Ausnahme von Auerbachs Keller, den ein erquicklich burschikoser Lärm erfüllte, war kein kräftiger Ruf der Lust zu hören, kein befreiter Humor zu spüren; nicht einmal der Zorn knirschte laut genug auf. Frau Martha, Wagner, der Schüler Valentin: lauter prächtige Gebilde prächtiger Künstler, aber alle gedämpft, verängstigt, unter ihr Maß gedrückt, der Stimmung zuliebe verschüchtert. Und immer dieselbe irrtümliche Stimmung des verabschiedeten Naturalismus, immer die bescheidene Natürlichkeit, aus deren diskretesten Resten die deutsche Theaterkunst jetzt ihren psychologischen Stil aufbaut. Aber — so verführerisch kühn der Gedanke auch ist, die umfaßbare Größe und Schönheit des „Faust" dem Gefühl in einer einheitlichen Stimmung zu offenbaren — in diesen Stil verzagter Menschlichkeit kann seine mächtig quellende, von allen Lauten des Lebens erfüllte Welt gewiß nicht gezwängt werden. So war die schöne Absicht vom untauglichen Mittel gehemmt und zerstört.

Auch über Faust, Mephisto und Gretchen hatte dieses Stimmungsgrau mancherlei Schleier gelegt. Umso wunderbarer, daß die herbe Süße unsrer Medelsky, ihre rührend starke Innigkeit, ihre milde, leicht geschreckte Einfalt dabei ganz ungebrochen und ungeteilt zu spüren war. Die Strophen vor dem Spinnrocken, früher ein heller Jubelruf der Sehnsucht, waren jetzt zum verträumten Seufzer geworden, das Gebet am Zwinger, das sie früher erschütternd schluchzte und aus gepeinigtem Innern herausschrie, mußte sie jetzt todesmatt und ohne Kraft ver-

hauchen. Aber ihr künstlerisches Wesen dient dieser lieblichsten aller tragischen Frauenrollen in jedem Zug so frei und so vollkommen, daß auch in den gewaltsam gedämpften Tönen noch die ganze aufgewühlte Seele schwang, rein in aller Trübnis, stark noch im Zersplittern, herrlich wie am ersten Tag. Ob Kainz in dem Dämmer dieser unsichern Vorstellung die Linien seines Mephisto nicht finden konnte, oder ob er sich die Vollendung seiner künstlerischen Intuition so im ersten Ansprung noch nicht abzuringen vermochte, das läßt sich natürlich vom Zuschauer kaum unterscheiden. Die Gestalt war wohl von den Blitzen seines schnellen und kühnen Geistes umleuchtet, von der Kraft und Geschmeidigkeit seines biegsamen und vielfältig schimmernden Temperaments getragen, von aller Straffheit seiner unverbrauchten Energie zusammengehalten. Und doch erschien sie oft wie in Teilen gegeben, von matten, unlustigen Strecken durchsetzt, noch nicht im Feuer des leidenschaftlichen Ergusses zur vollendeten Harmonie zusammengeschmolzen. Der Humor vor allem blieb an vielen Stellen karg und tonlos, die dem Schauspieler doch breit und saftig genug in den Mund gelegt sind. Und die düster flackernde Glut der Hölle loderte nur selten, nur in den eigentlich infernalischen Szenen mit überzeugender Gewalt aus ihm herauf. Mag sein, daß er sich in spätern Wiederholungen die Freiheit und Reinheit seiner letzten Schöpfung ganz erspielt. Dann wird hoffentlich all das unheimlich kostbare, unterweltlich Funkelnde, das diesmal noch da und dort zusammengesucht werden mußte, in großer glänzender Einheit aufleuchten.

Das alles ließe sich erhoffen, verbessern, erringen! Matte Lichter könnten verstärkt, bedeutungslose Dekorationen ergänzt, allzustille Szenen belebt und bereichert werden. Die bescheidene Natürlichkeit und ihre Schäden wären in diesen Punkten zu beseben. Aber an einer andern, tief empfindlichen Stelle hat sie der deutschen Bühne, hat sie vor allem unserm großen Burgtheater einen schweren Verlust beigebracht, für den es bisher noch keine Heilung gibt. Der Naturalismus hat die Heroen im Schauspiel erwürgt. Bei seiner korrekten Schlichtheit, seinem gescheiten, das Kleinste durchdringenden Nuancenspiel ist uns unmerklich und unrettbar der Held abhanden gekommen, der große Mensch mit der großen, wogenden, schwingenstarken Seele. Nenne mir, Muse, den Mann! Und alle Versuche, ihn zu ersetzen oder zu erziehen, haben bisher noch ins Leere geführt. Diesmal mußte Herr Gregori den Faust spielen. Daß die jedem, außer Matkowsky, unerreichbare Größe der Rolle in schwindelnder Höhe über alle seine Kräfte hinausragt, ist nicht seine Schuld. Daß wir heute keinen Besseren, keinen Stärkeren dafür haben, ist kaum Schuld des Burgtheaters. Aber gerade am Abend der Vorstellung hilft kein Bewußtsein und keine Erklärung über den schmerzlichen Riß hinweg, den dieses Mißverhältnis der größten dramatischen Figur zu ihrem allzukleinen Darsteller in den Bau des ganzen Dramas

legt. Eifer, Sorgfalt, Verständnis, sogar Kraft und männlicher Ausdruck waren in der Anlage zu verspüren. Aber nichts hielt. Und unter der unsäglichen physischen Anstrengung der Rolle ist nach und nach sichtbarlich alles vertrocknet, was im Anfang noch an Stärke, Geist und wirklichem Leben darin erfreuen konnte. Und damit, mit dieser hilflos angestrengten Figur im Mittelpunkt, war der ganzen künstlerischen Arbeit des Abends, die mit soviel Mühe auf verhaltene und verdeckte Wirkung losging, das kennzeichnende Siegel stärker, als sie es ertragen konnte, aufgedrückt.

Dennoch — wird man mir glauben? — dennoch weiß ich, daß „Faust" in solcher Pracht und Gestaltenfülle, mit solcher Treue und Beseeltheit an keinem andern Theater der Welt aufgeführt werden kann. Den Helden freilich werden wir nicht haben, bevor ihn uns nicht die vom künstlerischen Kleinheitswahn gänzlich geheilte Zeit gibt. Niemand hat ihn, wenn man etwa von dem einen Einzigen absieht, der den Berlinern wie ein Geschenk der jüngsten Vergangenheit erhalten blieb. Aber alles andre, was auf das Gesamtkunstwerk dieses Abends drückte, war nur äußerlich, war Fehler des Gedankens, vielleicht auch Mangel des technischen Apparats. Wer Bild an Bild in gedankenreich aufgebauter Schönheit an sich vorüberziehen sieht, der klagt doch vielleicht um Allzukleinliches, wenn er dazwischen die Pausen, die der Wechsel der Szene fordert, nicht ertragen mag. Auch da kann es Übung zu höherer Geschicklichkeit, zu ausgleichender Schnelle bringen. Aber keine gedehnte Pause und kein Verbot der allzuvorsichtigen Regie kann das starke und überquellende Leben verdrängen, das mit der reichen Gesamtheit dieser auserwählten Künstlerschaft allein schon die Bühne überzieht. In ihm lebt auch die Hoffnung, daß dieser „Faust" in spätern Versuchen aus seiner jetzigen absichtsvoll verhaltenen, man möchte fast sagen: traumhaften Gestalt, zur vollsten blühendsten Wirklichkeit heraustreten kann.

Nun Fauste, träume fort, bis wir uns wiedersehen!

Willi Handl

---

# Von großen und kleinen Gagen

Die berliner Bühne versteht zu zahlen, das weiß man. Ich denke dabei gar nicht an den Riesenaufwand, mit dem das Königliche Schauspielhaus seinen Matkowsky fesselt und diesem Künstler jetzt sogar seine Freude an einträglichen Provinzreisen für eine Extravergütung abgekauft hat. Aber auch sonst läßt sich hier der Theaterdirektor die Vorderleute im Treffen etwas kosten. Der große Überbieter Reinhardt, der — wo seine künstlerische Begierde engagiert ist — im Wettbewerb um einen Schauspieler einfach nicht geschlagen werden kann, steht an der Spitze. Otto

Brahm gab seinem Rudolf Rittner reichlich und mußte ihm dennoch einen jährlichen Urlaub von rund fünf Monaten kontraktlich festlegen. Das Metropoltheater hält seine besten Leute, Giampietro und Bender, gegen eine Gagenleistung von je 36 000 Mark pro anno. Ohne weiteres gönnen sich die ersten Bühnen den Sport, sich ein entwicklungsfähiges Talent für 1000 Mark im Monat zu kaufen, nur um es dem Konkurrenten zu entziehen und im eigenen Wartezimmer auf Lager zu legen, bis sich „die Rolle" findet. So hat der leidlich akkreditierte Schauspieler hier kein schweres Spiel und mag sich bei einigermaßen ökonomischer Veranlagung wohlbefinden. Aber diese soziale Behaglichkeit genießt unter den Eingeführten nur der männliche Schauspieler. Wenn seine Kollegin für eine stattliche künstlerische Leistungsfähigkeit mehrere tausend Mark einstreichen darf, so wird sie von dieser Einnahme eine Ausgabe von vornherein so sicher kürzen müssen, wie die Quote der staatlichen Einkommensteuer: nämlich den Aufwand für ihre Bühnengarderobe. Über diesen Punkt ist, ohne daß man eine endgültig schlichtende Einigung gefunden hätte, in den Parlamenten der Schauspieler und der Direktoren unter Alarmierung sämtlicher Gesichtspunkte der Menschlichkeit schon heftig gekämpft worden. Aber der Logiker hat für dieses Geschrei nur ein Achselzucken. Es gibt da einzig die kühle, gelassene Anfrage: „Wie kommt die Künstlerin, die dem Theater schon ihr Können verheuert, dazu, der nämlichen Bühne noch weiter ausschmückende Requisiten herzuleihen? Ohne Verbindung mit diesem Theater würde sie an die Anschaffung ganz bestimmter Toiletten nie gedacht haben. Warum soll die Schauspielerin für die Glanzfreude des Direktors eintreten, der ganz allein die schönen Damenkostüme kaufen müßte, wie auch er (nicht die Schauspielerin) die bunten, das Auge reizenden Dekorationen zu erstehen hat." Ich wüßte nicht, was sich Triftiges gegen diese soliden, ehrlichen Gründe anführen ließe. Denn es kommt tatsächlich vor, daß renommierte Bühnendamen, deren darstellerische Fähigkeiten allgemein mit Begeisterung bestätigt werden, deren Einkünfte man mit respektvollem Staunen nennt, die Welt eines schönen Tages durch ihren materiellen Ruin überraschen. Es ist ohne weiteres sicher, daß der maßlose Ausstattungsluxus der modischen Inszenierungsform diese Misere immer noch steigert, und daß sich das nicht mehr einschränken läßt, weil es außerordentlich schwer ist, verwöhnte Ansprüche ohne materielle Einbuße wieder herabzustimmen. Das Publikum aber ist durch diesen verschwenderischen Reichtum auf die schlimmste aller Anschauungen hingedrängt worden. Es nimmt heute diese Verschwendung nicht als ein besonders großes Entgegenkommen des Theaters auf, sondern verlangt den Aufwand und krittelt schon, wenn ein Bühnenleiter um ein paar Linien hinter dem üblichen Prunk zurückbleibt. Man mache sich also den Vers daraus, wenn etwa eine junge Künstlerin zu dem Modestück einer mondainen Bühne drei neue Toiletten

beizusteuern hat. Und dieser Vers klingt nicht viel lustiger, wenn die Dame das seltene Glück hat, diese kostspielige Rolle durch drei Monate spielen zu dürfen. Ich gebe ein Resultat aus meiner persönlichen Erfahrung, wo auch die Hauptbeteiligte der galanten Anspielung ihres Direktors: „Na, Sie werden natürlich in dem neuen Stück wieder bildhübsch und fesch aussehen!" selbstverständlich ohne weiteres entsprach. Das bedeutete: drei Monate à 800 Mark Gage = 2400 Mark; drei Toiletten, Hüte, Handschuhe usw. = 1600 Mark. Es ergab sich also, daß sich das Fräulein für eine Abendtätigkeit von sieben bis elf Uhr durch hundert Tage, für die umfangreichen Vormittagsproben zur nächsten Novität mit einem Monatseinkommen von 267 Mark bezahlt machen durfte. Für kaum neun Mark pro Tag hundert Mal hintereinander eine umfangreiche, Beweglichkeit, Laune, Temperament heischende Rolle spielen und gleichzeitig über dreißig Mal die nächste, große Rolle probieren zu müssen: die Damen der kleinern Berufe haben wirklich keinen Grund mehr, neidisch zu sein!

Man könnte zur Abwehr, nach neuer sozialer Tendenz an einen Massenstreik der Künstlerinnen denken. Unter dem Feldgeschrei: „Steuert das bei, Ihr Direktoren, was Ihr bei sachlicher Erwägung ohne weiteres beisteuern müßt, oder helft Euch ohne uns." Aber in dieser Form wäre nichts auszurichten. Nichts in Berlin, wo — um im sozialen Jargon zu bleiben — die Gattung der künstlerischen Streikbrecherinnen ständig auf die Lauer liegt. Dabei sind die aus der gutgefüllten elterlichen Tasche unterstützten „Talente", die froh sind, sich auf diese Weise in eine Lücke hineinschlängeln zu können, sind jene wirklichen Schauspielerinnen, die von Hause aus oder durch exorbitante Einkünfte „Geld haben", noch nicht die Schlimmsten beim unlauteren Wettbewerb. Viel schädlicher, weil meistens von künstlerischer Impotenz, sind im Konkurrenzstreit jene Theaterfräuleins, die der Bühnenfachausdruck als „Luxusdamen" bezeichnet. Sie freilich können sich alles leisten, was der Direktor zur Zierde seines Hauses von ihnen fordert. Eine schöne Erscheinung: denn sie ist der Grundstein zu ihrer Karriere gewesen. Prachtvolle Kostümfolien zu dem herrlichen Antlitz und der stattlichen Figur, die beide mit Eifer gepfleg werden: denn „Er" — der eine oder der andre — zahlt jede Rechnung. Sie sind sogar so gestellt, daß sie auf die Gage, von der die ehrliche Arbeiterin ihr Dasein bestreiten muß, verzichten können. Ihre Bel-Etage setzt den Direktor in Staunen, wenn er sich einmal — was auch schon vorgekommen sein soll — zum verschwiegenen Teestündchen bei ihr einfindet. Eine Equipage, deren Schick die Logenbesucher neidisch macht, darf nicht fehlen. Mit den Gentlemen ihrer Bekanntschaft füllt sie an manchen Abend die Vorderplätze der Proszenien. Und für alle diese Dienstfertigkeiten, die ihr gewöhnlich mit 100 Mark Monatsgage quittiert werden, hat sie nur einen Ehrgeiz: sie will spielen! Da diese altruistischen

Geschöpfchen, die für wenig Geld manches leisten, meistens schon im Leben zu koketten Repräsentationsfähigkeiten und pikantem Soubrettenbenehmen gezwungen sind, so läßt sie auch mancher berliner Theaterdirektor ihre fesche Eigenart gern auf der Bühne zeigen. Ihre sorglose Munterkeit ist ihm dienlicher und sympathischer als das ständige Indenohrenliegen der „ernsthaften" Querulantinnen, die von jenen an manchem lustigen Theater ohne weiteres aus dem Sattel gehoben werden. Zumal, wenn — was auch schon passiert sein soll — die Luxusdame ihren Freund einen notleidenden Theaterfonds mit einem größern Vareinschuß stützen läßt . . .

Ich sprach bisher nur von jenen Schauspielerinnen, denen Leichtsinn, Lebenslust oder eben die positive Leistung ein flottes oder ein bescheiden-auskömmliches Leben ermöglicht. Schlimmer stehts um die kleinern Götter und Göttinnen, die sich in die gegebene Sachlage einfach aus regelrechten Gründen nicht finden können. Auch hier sind die Männer bevorzugt, die sich nur an die Situation andrer Berufsinhaber — bei denen 150 Mark Monatsgehalt schon eine „Sache" ist — zu erinnern brauchen, um den Mut zum schlechten und rechten Sichdurchkämpfen zu finden. Natürlich müssen sie sich von der allzu frühzeitigen Gründung einer Familie, die hier, wie in Proletarierkreisen, ein Bleigewicht an die Existenz hängt, fernhalten. Weit herber und düstrer aber sieht auch in diesem Falle das Los der Frau aus. Hier hat der Naturalismus, der durch seine bürgerlichen Dramenstoffe während einer langen Zeit der Kostümfrage ihre Schärfen nahm und zugleich die naturgemäß stark vorhandene Lebensgier der jungen Schauspielerin mehr auf geistige Interessengebiete ablenkte, segensreich gewirkt. Aber die üppige Neuromantik hat die schlichte Alltagskunst abgelöst, und die alte Not ist wieder akut geworden. Ich brauche hier keine Ziffern zu nennen. Man wird jenes von mir am Beginn dieser Betrachtung gegebene Zahlenbeispiel nur entsprechend rückwärts zu rechnen haben, um sich die furchtbaren Fragen vorlegen zu müssen: „Wie hilft sich die privatim vermögenslose kleine Schauspielerin mit dem Monatseinkommen von 250 Mark oder gar noch darunter? Wie hilft sich das Chormädchen, das 100, auch 75 Mark und weniger Gage bezieht und in ihrem Wäscheinventar, Stiefelvorrat zum mindesten sauber auftreten muß?" Die Antwort auf diese Frage ist trübselig und bitter. Nicht umsonst wird die Schicht des „demi-théâtre", des Choristinnenproletariats hier immer breiter. Nicht umsonst weist im besondern die weibliche Chorgarderobe unsrer eleganten Bühnen ein Material auf, dessen sittliche Artung es schwer macht, den Beruf hochzuschätzen. Es muß offen ausgesprochen werden, daß hier die berliner Possenbühnen voranmarschieren. Sie wählen ihre Vertreterinnen für Chor und kleinere Rollen mit der größten Leichtfertigkeit, ohne Kontrolle, ob das Bühnenmetier der Haupt-

oder nur der Nebenberuf jener Damen ist. Ihre Vorstände mißachten die Mädchen im beruflichen Verkehr durch schrankenlose Brutalität im Ausdruck und rüde Rücksichtslosigkeit in der Umgangsform. Und — vor allem: sie huldigen einem Entlohnungsprinzip, das die armen Dinger, auch ohne amoralische Begabung, der Prostitution in die Arme treiben muß. Schließlich ist es nur der erste Schritt, der kostet. Und der Choristinnenausgang unsers ersten Ausstattungstheaters gleicht, nach Schluß der Vorstellung, allabendlich einem jener Marktplätze, wo goldene Jugend und lockre Dämchen öffentlich ihre Liebespakte schließen. Es ist widerlich genug, daß unser Publikum dieses Mißverhältnis mit einem heiteren Auge ansieht und lächelt, wenn man den durch die Tradition schon geheiligten Unfug in zynischen Koupletversen bewitzelt. Daß die Hälfte der Kokotten, die man bei den öffentlichen berliner Bällen, an den Tischen der Bars, in den fashionablen Restaurants ihr auffälliges Wesen treiben sieht, in irgendeinem engen oder fernern Zusammenhang mit dem Theater steht.

Ich sprach bereits hier einmal von dem unter dem Patronat der „Bühnengenossenschaft" gegen diesen unseligen Mißstand geführten Kampf und von den Entschlüssen, die ihn enden sollen. Aber selbst wenn das Gros der Theater seinen Damen Toiletten in naturgemäß dann bescheidener werdenden Formen liefern wird, selbst wenn die „Zentralstelle der weiblichen Bühnenangehörigen Deutschlands" aus mildtätigen Spenden oder billigen Einkäufen die kleinern Theaterdamen in diesem Konflikt unterstützen will: dieses Problem ist nicht so schnell zu lösen. Immer werden sich jene Luxusdamen finden, die lieber auf die Moral pfeifen, als unscheinbar auftreten, immer Direktoren, die zu diesem Entschluß Ja und Amen sagen. Hier kann lediglich eine allgemeine Remedur helfen. Ein Zwang zum einen, ein Verbot des andern. Und wenn die materielle Begabung eines Theaters diese Mehrbürde nicht tragen kann: fort mit ihm! Ein Kunstinstitut hat keine Daseinsberechtigung, das — wenn auch nur passiv — einen Teil seiner Mitwirkenden der schimpflichsten Daseinsentwürdigung in die Arme führt, oder sie auch nur in diesen Armen beläßt.

Walter Turszinsky

---

Ein Kapitel aus einem Büchlein, das, unter dem Titel „Berliner Theater", in Hans Ostwalds Sammlung von „Großstadtdokumenten" bei Hermann Seemanns Nachfolger erscheinen wird. Plaudernd führt der Verfasser vor, auf und hinter die Bretter, die ihm nicht gerade die Welt, aber „den größern Teil seines geistigen Lebensinhalts" bedeuten. Er schildert das Publikum und die Kritik, die künstlerische und die wirtschaftliche Situation der berliner Theater und, ganz besonders liebevoll, die Schauspieler in allen möglichen Lebenslagen: auf der Bühne und in ihrem Hause, in ihrem Parlament und bei ihren Agenten, in ihren Schulen und in ihrem Klub, in ihren Kneipen und auf ihren Bällen. In bunten Bildern sehr viel Wahrheit ...

# Kasperle-Theater

## Aus den Theaterkanzleien

### V

Direktor . . . Nach alledem halte ich es für dringend notwendig, Carmen sofort noch einmal neu einzustudieren . . .

Kapellmeister: Vor allem den musikalischen Teil . . .

Regisseur: Sie immer mit Ihrer Musik —

Direktor: Meine Herren, wir wollen uns nicht zanken. Ich achte und ehre die Musik, gewiß; aber mir scheint diese Partitur — soweit ich etwas davon verstehe — doch etwas zu wenig realistisch. Sehen Sie, da ist gleich die Phrase — wissen Sie, wenn Micaëla kommt — da trippelt so eine ganz kleine dünne Melodie die Tonleiter herunter. Nun hat sich wohl Bizet gedacht, daß Micaëla eine Treppe heruntersteigt — aber in Sevilla ist gar keine Treppe — ich war doch da — es ist wirklich keine da. Also Micaëla kommt einfach so — da ist doch diese Bühnenleitermelodie vollkommen deplaziert. Vielleicht machen Sie da einen Takt hinein — der ausdrückt, daß in Sevilla keine Treppe ist. —

Kapellmeister: Unter einer Bedingung: es ist im ersten Akt ein derartiger Lärm auf der Szene, daß man von der Musik nichts hört . . .

Regisseur: Das ist doch gut — Musik ist doch überhaupt Unsinn in einem vernünftigen Theaterstück. Halten Sie das für möglich — ich bitte Sie — Oper ist überhaupt Quatsch.

Kassierer: Und kostet unnützes Geld —

Kapellmeister: Ich bitte um meine Entlassung —

Direktor: Ruhe, meine Herren.

Kapellmeister: Aber der Lärm ist doch ganz dumm. In dem neuen Text heißt es ausdrücklich (er singt): „Diese Määänge im Gedräääänge, einer kommt, einer geht". Wenn einer kommt und einer geht, dann darf doch nur eine Person auf der Bühne sein —

Regisseur: Aber es heißt doch (singt): Diee Määänge, im Gedräääänge!

Direktor: Kapellmeisterchen hat ganz Recht. Wir ändern einfach den Text: „Einer kommt, keiner geht."

Kapellmeister: Dann komponieren Sie sich aber das Entree Micaëlas allein.

Direktor: Sie meinen wohl, das kann ich nicht? So musikalisch bin ich denn doch. Es wird von jetzt ab ein derartiger Lärm auf der Bühne gemacht, daß überhaupt nichts von der Hühnerleiter zu hören ist.

Kapellmeister: Da ja, der Herr Regisseur versteht ja aber noch nicht mal einen anständigen Lärm zu machen. Gestern habe ich die Pfeifen von der aufziehenden Wache gehört —

Direktor: Nun werden Sie wieder ironisch, Kapellmeister. Aber haben Sie denn nie diese eigentümliche Stimmung gefühlt, wenn so Militärmusik von ferne tönt und immer näher kommt. Erst hört man garnichts, nur Straßenlärm, Wagengerassel, Töff-Töffs — dann tönt ganz ferne Paukenschlag.

Kapellmeister: Aber dieses Geschurre und Getrampele ist ja nicht mal Straßenlärm.

Direktor: Haben Sie mal den Straßenlärm in Sevilla gehört? — na also — reden Sie nicht mit.

Regisseur: Dann muß die Stelle unbedingt gestrichen werden, in der Moralès dem Don José erzählt, daß Micaëla da gewesen sei. Das ist ganz unglaublich, daß — während die Truppen präsentieren, die Sergeanten anfangen, zu singen — oder haben Sie das etwa in Sevilla gesehen?

Direktor: (zieht ein dickes Buch aus der Tasche) Bitte, nach dem Exerzierreglement der Spanischen Armee —

Regisseur: Bitte: für das Wacheaufziehen ist nicht das Exerzierreglement, sondern die Felddienstordnung in Spanien maßgebend —

Direktor: Nun gut — Herr Sekretär — wir werden an den Spanischen Kriegsminister eine Anfrage richten. — Also weiter.

Regisseur: Im zweiten Akt fällt mir immer die Stelle unangenehm auf, wo die Trompeten hinter der Szene in Carmens Gesang einfallen. Das ist doch ein zu dummer Zufall, daß die gerade in derselben Tonart und im selben Rhythmus einfallen. Ausgerechnet. Können denn die Trompeten nicht einen halben Ton höher transponiert werden?

Kapellmeister (bricht in ein wieherndes Geheul aus)

Regisseur: Herr Direktor, der Kapellmeister lacht!

Direktor: Lachen Sie nicht. Was mich dabei stört, ist, daß man nicht das Stampfen des abziehenden Regiments hört. Wir werden uns das zweite Garde-Regiment zu Hülfe holen. Dann ist ganz blöd, daß der Leutnant, der doch eben mit seinem Regiment abzieht, fünf Minuten später wiederkommt.

Regisseur: Vielleicht hat er Urlaub —

Direktor: Vielleicht — vielleicht — darauf kann ich mich nicht verlassen .... er muß eintreten mit den Worten: „Ich habe mir für heut Nacht Urlaub genommen." Sie werden das komponieren.

Regisseur: Das klingt aber wenig poetisch, ich würde da sagen: „Für heut Nacht hab ich mir Urlaub genommen."

Kassierer: Nein, Carmen muß ihn fragen: „Wieso?" Dann muß er sagen —: „Urlaub hab ich mir genommen für heut Nacht".

Direktor: Der dritte Akt muß ganz anders durchgearbeitet werden. Vor allem die Kartenszene. Denken Sie — gestern sagt die Felser wie gewöhnlich — Carreau, Pique. Ich sehe mal hin, und was sehe ich: Herz, Trefle — ja, das geht doch nicht. Auch die andern Mädels haben vom Kartenlegen keine Ahnung. Wir werden eine geprüfte Kartenlegerin engagieren, die jeden Abend die Karten genau so legt, wie sie dann fallen sollen. Viel schwieriger ist eine Sache zu bewerkstelligen, die ich mir für den vierten Akt ausgedacht hatte. Es ist doch ganz unwahrscheinlich, daß Carmen während des Stiergefechts nicht in der Arena ist. Sie ist doch gewissermaßen die Hauptsache, sie ist der schöne Preis, um den Escamillo kämpft. Sie muß unbedingt dabei sein. Nun habe ich folgendes ersonnen: die Bühne stellt das Innere der Arena dar, im Hintergrund das Amphitheater der Logentribüne. In der besten Loge sitzt Carmen, rings um sie ein blühendes Bild spanischer Frauen. Tausend Frauen, tausend Schleier, tausend Fächer, tausend —

Regisseur: Ich verstehe schon. Und während Escamillo unten mit dem Stier kämpft — natürlich dem Publikum völlig sichtbar — tritt Don José in Carmens Loge. Da entwickelt sich nun das ganze Drama —

Direktor: Vollkommen erraten, nur das Stiergefecht wird auf der Bühne nicht zu machen sein. Sie ist viel zu klein.

Regisseur: Wir räumen einfach das Orchester.

Kapellmeister: Mir ist alles wurscht —

Direktor: Nur immer sanft, lieber Kapellmeister — das geht natürlich nicht. Wenn ich nur wüßte, wo man das Stiergefecht stattfinden lassen soll —

Kapellmeister: In der Direktionsloge —

Direktor (wütend): Sie sind entlassen!!!

Kapellmeister: Lakmé —

Bimstein

# Rundschau

### Der letzte Bonbon

„Der letzte Bonbon" ist, sozusagen, ein Verslustspiel Spät kommt es, doch es kommt auch bei L'Arronge. Auf seine alten Tage beginnt er Verse zu machen. Zwar nur Knüttelverse im Stil jenes Klassikers, der Oscar Blumenthal heißt, aber mit einer entschiedenen Wendung des Trivialen zum Idiotischen. Und nicht genug des Versgeklappers — auf seine alten Tage wird L'Arronge auch noch phantastisch. Nun ist der verdienstvolle Verfasser des prächtigen Volksstücks „Mein Leopold" gewiß ein verständiger und solider Handwerker, aber wenn seiner handwerksmäßigen Nüchternheit irgend etwas ganz und gar abgeht, so ist es Phantasie. Es läßt sich danach im vorhinein ermessen, wie eine phantastische Burleske des alten Herrn ausschaut: sie ist nichts als ein einziges tragikomisches Mißverständnis, das mit witzlos ausgeklügelten und, letzten Sinnes, sinnlosen Witzkonstruktionen statt mit poetisch verlebendigter Logik operiert. L'Arronge vermählt einen Herzog von Zuckernheim — eben den „letzten Bonbon" (haha!) — einer Prinzessin von Sauerland (hihi!), und das Produkt dieser sauer-süßen Verbindung ist die Prinzessin Limonade (da schauts her!), um deren Gunst sich etwelche personifizierte Weinsorten, die Prinzen von Lafitte, Alicante, Fiascone, Tokay, Rüdesheim und (das ist ein Hauptspaß!) — Grüneberg erfolglos bewerben. Statt ihrer reicht das sauer-süße Fräulein dem stammverwandten Apfelweinprinzen Pompom aus Frankfurt am Main (huhu!) die Hand zum symbolisch-abstinenzlerischen Lebensbunde, während der Ungarweinprinz (unverständlich, weshalb gerade er!) dem verliebten letzten Bonbon die Allegorie der „brennenden Liebe", die sich unergründlicher Weise auch in dem Stück herumtreibt, vor der Nase wegschnappt. Es wäre abgeschmackt, der im übrigen mit den abgegriffensten Schwanktriks aufgeputzten Abgeschmacktheit einen „tiefern" Sinn zu suchen. Es genüge die Feststellung, daß selbst den wenig verwöhnten Darstellern des Thaliatheaters (von denen nur Herr Bozenhard zu nennen ist) und dem lammsgeduldigen hamburger Stammpublikum des Autors die Sache zu dumm war. Leonhard Adelt

---

### Lohndiener

Das ist die Rache der Abhängigen, der Dienenden: sie haben den Herrschenden in ihrer Gewalt. Oder meinen ihn in ihrer Gewalt zu haben, was fast dasselbe ist. Denn sie wissen zu viel von uns. Bekanntlich bleibt keiner ein Held vor seinem Kammerdiener. Ebensowenig vermag die Kleinstadtgesellschaft in Adolf Pauls neuer „Komödie des Helden einer Komödie" vor dem Lohndiener Blöß zu bestehen, der alle Geheimnisse jener Stadt kennt, alle ihre Honorationen in der Tasche hat. „Keiner von meinen Herrschaften wagt es, mich nicht zu haben," protzt Blöß im Übermut proletarischen Machtbewußtseins. Ein Parvenüsohn, natürlich „moderner Dichter" (was kann ein Willy Meyer sonst werden?), hat den Gefürchteten zum Helden eines Stückes gemacht. Verrät sich aber den neugierigen Gästen des Vaters Kommerzienrat, während der Schicksalslenker den schwarzen Kaffee serviert: „Diesen Lohndiener, der vom Klatsch lebt, will ich an den Pranger stellen." Flugs macht der in seinem Verdienst Bedrohte dem Papa große Angst: „Der junge Herr will Sie, will die ganze Stadt brandmarken in seinem Stück." Papa läßt das Stück verbieten, und Willy wird seine Nase in das Hauptbuch stecken.

Das ist eigentlich alles. Amüsant, aber viel zu wenig für einen Theaterabend. Dieser Magerkeit abzuhelfen, wattiert Paul seine Satire mit Scherzen aus Moser und Meidinger. Schade! Der Einfall war hübsch, aber es zeigt sich wieder, daß man kein Stück auf nichts als einen Einfall errichten kann. Etwas simplizistische Sozialkritik spielt auch hinein Blöß erhält während des Festmahls die Nachricht, sein Sohn sei in Amerika verstorben. Serviert aber tapfer weiter, während der Kommerzienrat eine Tischrede hält. Dieser Aktschluß mißfiel dem dresdner Publikum, das in einem Lustspiel gerne beim Lustigen bleibt.

Die Aufführung im Königlichen Schauspielhause war sauber und sorgfältig. Nur ist die Regie hier in dem Irrtum befangen, in Lustspielen müsse immer schnell geredet werden, und es dürften keine Stimmungspausen darin sein Hanns Fischer hat trotz entzückenden Einzelheiten seinen Lohndiener im ganzen verzeichnet. Er hätte den Halunken viel frecher hinstellen müssen. Er meinte in einem naturalistischen Stück zu spielen, sprach stark ostpreußisch und schielte ein wenig nach den Regionen, wo vielleicht manch ein dresdner Blöß seinen machttrunknen Kollegen bewunderte. Bodo Wildberg

---

**Merlin**

Ein Mann in mittlern Jahren, Herr Gustav Renner, hat, mit unzureichendem Hirn und plumper Hand, die altbritische Sagengestalt des Zauberers Merlin zu einer fünfaktigen Jambenstümperei mißbraucht. Diese „Tragödie" ist am Barnaytheater mit Pomp, Musik und äußerster Hingebung aufgeführt worden. Eine alte, faule Quitte in fragwürdiger Prunkschale. Wer die verstaubte und mürrische Frucht genießen mußte, hatte unerhörte Qualen zu bestehen. Dieser Abend war so voll ungemischter, grauenhafter Langerweile, daß recht innige Sehnsucht nach einer force majeure entstand, nach einem Erdbeben etwa, das dem endlosen Geschwätz resolut ein Ende bereitet hätte. Aber die Natur hatte kein Mitgefühl . . . Dieser Merlin, ein wundertätiger, reiner Mensch, lebt in einem Zauberwalde heilt Kranke, hat platte Gedanken und hält sich für einen Auserwählten des Geistes. Jedoch dem Waldmenschen nahen Weib und Welt, und da gerät er ausgiebig in Schmutz und Schuld. Man zerrt ihn an den königlichen Hof, wo eine leider total geistlose Korruption herrscht. Merlin soll das sanieren. Er wird natürlich selber ein Schuft, tötet König und Königin, erringt die Krone, rafft ein gut Teil umher, verliert eine Schlacht gegen die Sachsen und stirbt, von allen verlassen, den Feuertod in seiner brennenden Burg. Nutzanwendung: man bleibe Waldmensch. . . . Es gibt neckische Anklänge an Ibsen, Shakespeare, Heine und Gott weiß wen noch. Das muß jeden Fühlenden erbittern: edelster Wein, zehntausendfach verwässert, verfälscht und verwahrlost, tropft als trauriges Gerinnsel in die breit dahinströmende Trivialität dieses Dramas. Hier gibt es nichts, was milder stimmen könnte. Selbst von dumm-seligem Dichterüberschwang nicht die leiseste Spur. Mit kaltem Handwerker-Phlegma ist dieses Stück Arbeit angefertigt . . . . . Sommerstorff, dem Hohes und Niedriges gleich zu gelten scheint, spielte den Merlin. Er faßte ihn als Pfarrer von Kirchfeld auf — gewiß ein feiner Zug! Einen Narren, einen verkrüppelten, ekeln Cretin mußte Vollmer geben. Das war sehr peinlich anzusehen. Der Rest ist Gähnen. F. Hardekopf

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
22. November 1906
II. Jahrgang Nummer 47

# Ninon

Drama in fünf Akten *)

Vierter Akt

Orangerie. Im Hintergrund Gang von Lorbeerbäumen wechselnd mit Orangenbäumen. Die Wand besteht aus Säulen und Glas. Im Vordergrund eine Fontaine in einem Becken aus grauem Granit. Davor zwei Tische und Armsessel in barocken Formen. Rechts und links Statuen der Diana und des Silvanus im Blättergrün. Rechts und links zu den Seiten zwei Portale, die in Salons führen. Auf den Tischen Erfrischungen. Abend. Gesellschaft. Draußen Regensturm.

(Herzogin von Châlons und Saint Evremond. Die Herzogin kommt von den Fenstern hinten)

Herzogin: Nein, ich lasse sie nicht fahren. Sie käme unmöglich bis Meudon. Der Wagen würde bis zur Achse einsinken.

Evr.: Wie ich Ninon kenne, wird sie sich nicht von ihrem Entschluß abbringen lassen.

---

*) Der Marquis Cherys führt seinen Sohn Roland, der achtzehnjährig aus dem Feldzug kommt und mit Manon, der Tochter des Marquis Haultefoy, verlobt ist, in die pariser Gesellschaft ein. Roland ist ein Sohn Ninons, ohne es zu wissen, und Cherys nimmt der ehemals Geliebten ihr Wort ab, sich nicht zu verraten. In der Gesellschaft verlieben sich alle Damen in Roland. Er aber hat nur Augen für Ninon, und da diese sich ihm in mütterlicher Zärtlichkeit zuwendet, macht ihr die Herzogin von Châlons, die Roland begehrt, eine Eifersuchtsszene. Um die Freundin nicht zu verlieren, offenbart ihr Ninon die Wahrheit, und nun ist das Gerücht nicht mehr aufzuhalten. Der Marquis Cherys hat, um den Sohn von seiner verhängnisvollen Leidenschaft loszureißen, den Widerstrebenden nach dem entfernten Schloß Kastel Croux gesendet, das für die Hochzeit mit Manon gerüstet werden muß. Die Zwischenzeit soll Ninon benutzen, um abzureisen und so dem Sohn aus den Augen zu kommen. Bei dieser Lage der Dinge setzt der vierte Akt ein.

Herz.: Marquis — (sie stockt)

(Evremond macht eine auffordernde Geste)

Herz.: Marquis — fühlte sich Ninon durch mich verletzt?

Evr.: Für den Weisesten würde ich den erklären, der in jedem Fall sagen könnte, ob ein Weib sich verletzt fühlt oder nicht.

Herz.: Sie schlagen einen Haken, wie ein Hase vorm Hunde. Können Sie keine gerade Antwort geben?

Evr.: Was ist wohl gefährlicher, als einer Dame eine gerade Antwort zu geben?

Herz.: Nichts ist so geisttötend, als stets geistreiche Wendungen zu hören! — Mich beunruhigt Ninons Verhalten! Sie war gestern merkwürdig schweigsam; — und die jähe Erklärung, heute abzureisen —

Evr.: Ich halte es für klug, daß Ninon die Abwesenheit ihres Sohnes zur Abreise benutzt! (Pause)

Herz.: Wieder ein Wetterleuchten (Pause)

Evr.: In einem halben Monat soll die Hochzeit Roland de Villiers und Ihrer Cousine, der Vicomtesse de Haultefoy, sein! Die Braut ist so hübsch, daß ein Weib schon auf sie eifersüchtig sein könnte.

Herz.: Mein Gott, Roland beachtet sie kaum! Eigentlich vermählen sich da die Väter! Wie kann man auf eine Braut oder Gattin eifersüchtig sein! In den Kissen des Ehebetts stirbt die Liebe an Behaglichkeit und Bequemlichkeit. — Ueberhaupt — wir Menschen von Kaste heiraten aus Standesrücksichten, das Volk der Billigkeit wegen.

Evr.: Nun ja — die wirkliche Monogamie ist nur ein Armutszeugnis für die Reizbarkeit der Sinne und des Geistes! Trotzdem, Herzogin, kann man sich in der ersten Zeit der Ehe in seine eigene Frau verlieben, so merkwürdig und barbarisch es auch klingt. Denken Sie, Manon ist schön, liebt Roland, und es stehen ihr viele Mittel zur Verfügung, Roland zur Liebe zu verführen.

Herz.: Ein schöner Apfel auf der Tafel wird gern verzehrt, aber nicht begehrt! (Kleine Pause) Mich beunruhigt Ninon!

(Ein Menuett beginnt.

Lord Sommers tritt auf und nähert sich der Herzogin)

Herz.: Ich bedaure Mylord! Die nächste Tour gehört Ihnen! Drüben finden Sie die Vicomtesse de Haultefoy! (Sommers ab.) Ein langweiliger Mensch! — Er unterhält nur mit seiner ausgedehnten Kenntnis der Stammbäume und Sippen von Menschen, Pferden und Hunden!

Evr.: Unsre Damen lieben in ihm den edeln Verbannten!

Herz.: Was unsre Phantasie nur irgendwie verführt, verführt ja so leicht auch unsre Sinne! Ich liebte einmal einen Offizier um seiner Narben willen, die er am Kopf und an den Händen hatte, und hörte nachher, er wäre in der Trunkenheit in einen Spiegel gefallen.

(Marquise de Saintry und der Marquis de Haultefoy kommen)

Marquise: Sehe ich sehr derangiert aus?

Herz.: Warum sollte Sie derangiert aussehen?

Marquise: Wir gingen soeben vom andern Flügel her durch die offene Gallerie.

Evr.: Ah — ich verstehe, diese Gelegenheit zu einem Ueberfall ließ sich der erfahrene Reiterführer nicht entgehen.

(Haultefoy will etwas entgegnen)

Marquise (sagt schnell): Sie irren, Eminenz. Eine Frau ist sicherer an der Seite eines Soldaten als an der eines Priesters. Ich fürchtete nur die Zudringlichkeit des Regensturms, aber der Marquis hat mich mit Aufopferung geschützt.

Haultefoy: Ihre Freundin, Nichte, hat einen sehr schlechten Tag zur Abreise gewählt.

Herz.: Wir müssen sie überreden, zu bleiben.

(Ninon und der Baron de Banèr kommen)

Ninon: Herzogin, auf drei Tänze bleibe ich Ihnen noch zur Last! Dann, hoffe ich, wird der Regensturm uns erlauben zu fahren.

Herz.: Aber meine Liebe, warum wollen Sie diese Nacht nicht bleiben? Ich bitte Sie!

Ninon: Es gibt nichts schöneres als in einer tollen Regennacht zu zweien in einer Kutsche fahren! — Wie dürfte ich Baron de Banèr um diese Freude bringen!?

Evr.: Welche Selbstsucht, Banèr!

Banèr: Ich hoffe, Sie werden einen Rosenkranz für die Besserung meiner Seele beten, Eminenz —

Ninon: Wie toll der Regen ist — Wir müssen tanzen, Herzogin — einen Galopp, toller als der Sturm (ab mit Banèr, Evremond und der Herzogin. Es bleiben Haultefoy und die Marquise)

Marquise: Sie können zufrieden sein, daß Aspasia geht. — Wenn Roland zurückkommt, wird er sich auf seinen besseen Geist besinnen.

Haultefoy: Ich bin froh, daß Sie meine Auffassung teilen, Cherys nimmt alles so schwer, und François träumt mit offenen Augen. Aber ich glaube, bei Roland ist diese Leidenschaft eine Wallung, die wie eine jähe Vergiftung über ihn gekommen ist. Ich werde nicht so töricht sein, deshalb die Wünsche meiner Tochter verdursten zu lassen! Sie waren beide zulange zusammen, und es war eine Freude, diese keusche Liebe zu sehen. All das andre — sind Hemmnisse der Zeit. Wir kennen das, Marquise — uns hat keiner eine hülfreiche Hand geboten. Macht sie das nachdenklich? Marquise!

Marquise: Haultefoy! in unserm Alter kann man offen sein — ich dachte daran, welches Gefühl des Vertrauens Sie stets in mir erweckten! Ich habe Ihr Bild nie vergessen.

Haultefoy: Und wir haben uns nur dreimal frei ins Auge sehen dürfen.

Marquise: Dreimal? Lassen Sie sehen — Das erste Mal war damals, als Sie meinen Wagen gegen die pariser Frondeurs schützten. Glauben Sie mir, ich habe Ihnen diesen Dienst nie vergessen, und den darauffolgenden Tag unter ihrem Schutz!

Haultefoy: Wirklich, Sie haben manchmal daran gedacht?

Marquise: Wann war doch das zweite Mal?

Haultefoy: Vor elf Jahren nach der Cour, im Park von Versailles. Sie trugen ein amarandfarbenes Kleid.

Marquise: Sie haben die Farbe nicht vergessen?

Haultefoy: Keine Ihrer Bewegungen habe ich vergessen.

Marquise: Es war im Herbst. Schon spät im Herbst. — Und dann das dritte Mal — das war das schmerzlichste!

Haultefoy: Ja, ich sehe Sie noch, wie Sie in Ihrer schwarzen spanischen Witwenkleidung aus der kleinen Kapelle von Meudon traten! Sie hatten gebetet! — Es war ein kühler, sonniger Junimorgen, und wir gingen den Weg von der Kapelle zu der kleinen Pforte in der Hecke des Gartens hinauf und hinab — unter blühendem Flieder.

Marquise: Sie waren seit zwei Monaten neu vermählt!

Haultefoy: Jetzt sind wir frei.

Marquise: Jetzt sind wir alt!

Manon (kommend): Liebe, gute Marquise de Saintry, helfen Sie mir! Ich bin Lord Sommers davongelaufen! Er langweilte mich so mit seinen Pferden und wußte zuletzt nichts besseres zu reden als von Ninon und Roland! Was geht mich Ninon an, und über Roland soll keiner reden!

Marquise: Recht Kind, Du mußt nicht an Ninon denken!

Manon: Ich sehe, wie jeder, der liebt, hier hintergangen wird. — Roland ist wenigstens kein Heuchler — und eigentlich hat er mich lieb! Und daß ich ihn liebe, kann mir Ninon nicht nehmen! — Ich lasse ihn ihr nicht. Als er mich vor dem Fortreiten im Garten traf, war er so ritterlich und liebenswürdig wie früher. Marquise, wer so schön ist wie Roland, warum sollte der nicht seine Schönheit in der Liebe genießen! Er muß ja geliebt werden.

Marquise: Diese Tage in der Gesellschaft haben das Kind gereift und ihm Klugheit gegeben.

(Cherys kommt)

Haultefoy: Ninon fährt noch heute, Cherys!

Cherys: Ich wußte es, sie hält Wort — denn sie ist eine vornehme Seele. (Er klopft Manon auf die Wangen) Tapferes kleines Mädchen! — Nun ist für Dich manche Bitterkeit vorbei!

Manon: Uebermorgen kommt Roland zurück?

Cherys: Wenn er tüchtig reitet!

Manon: Wir wollen ihm entgegen!

(Cherys streichelt ihre Hand)

Marquise: Nun kommen Sie, Kind, in ihrer Jugend ist einen Tanz verlieren eine Todsünde! (Beide ab)

Haultefoy: Du siehst schlecht aus, alter Freund! Rolands Verhalten lastet auf Dir. Er ist jung und hat das Recht auf Torheit!

Cherys: Als Mann sollte er nur nicht nachgeben. Jede Weichheit schwächt den Willen zur Tat! Und doch ist es bitter, wenn man sieht, wie eine Liebe, die der Wein des Lebens gewesen, schal wird.

Haultefoy: Mein Gott — Du.

Cherys: Roland war wie ein Frühlingstag, den ich mir in den Winter gerettet hatte.

Haultefoy: Wenn er allein auf Kastel Croux ist, wird er sich beruhigen. Erinnerungen werden in ihm lebendig, und alles geht vorüber, wie ein Gewitterschauer im August!

Cherys: Ich habe nicht viel Worte und Wesens gemacht, aber er weiß wie ich ihn liebe! Jeder seiner Blicke sagte mirs! — Nach Ehren habe ich nie gefragt, aber ich bin in den Feldzug gegangen, um mir das Recht zu erkämpfen, ihn legitimieren zu können! Der König hat mir die Gnade gewährt! Stolz war ich nie auf meine Verdienste, aber die stille Bewunderung, mit der er mich ansah, tat mir wohl. — Und jetzt? kühl und gehorsam fügt er sich in meine Wünsche — das ist alles. Welcher Liebe soll man noch trauen, wenn der eigene Sohn sich nicht treu bleibt? — Hast Du noch den Mut, Deiner Tochter diesen Menschen zum Gatten zu geben?

Haultefoy: Ich kenne Roland besser, als ihn Deine Bitterkeit schildert!

Cherys: Du hättest seine Augen sehen müssen, als ich ihm befahl, nach Kastel Croux zu reiten — steinerne Augen — als ob er mich haßte.

Haultefoy: Er hat Dein Blut! Wenn die Leidenschaft in Dir wühlt, glaubst Du, Du bist anders? Sei Ninon dankbar, daß sie sich Deinen Wünschen so besinnungslos fügt. Wenn er in drei Tagen zurück ist und sie nicht sieht, wird er ruhiger werden!

Cherys: Das gebe unsre liebe Frau von Paris!

(Der Vicomte tritt auf)

Haultefoy: François, wir sprechen von Roland. Du hast ihn noch genauer gesehen als wir beide . . . (bricht ab)

Vicomte: Ich wollte es schon lange gestehen: ich halte die Heirat für eine Torheit, ich halte es für unwürdig, daß eine Vicomtesse de Haultefoy einem Manne aufgezwungen wird, der für sie nichts fühlt. Man sollte doch wenigstens warten, — ich verstehe weder Sie, Baron Cherys, noch verstehe ich Sie, Vater!

Cherys: Ich lasse Dich mit Deinem Sohne allein. (Ab)

Haultefoy: Du hast meinen Freund beleidigt, Du wirst ihn um Verzeihung bitten!

Vicomte: Ich habe gesagt, was ich sagen mußte.

Haultefoy: Ich kenne Deinen verstockten Sinn! — Aber ich hoffe, Du wirst Deiner Schwester zu Liebe —

Vicomte: Ich habe es meiner Schwester zu Liebe gesagt!

Haultefoy: Deine Schwester liebt Roland.

Vicomte: Es ist ekelhaft.

Haultefoy: Ueberlege Deine Worte. Ich erwarte Dich in einer Stunde. (Ab)

(Manon, hastig kommend, preßt die Hand auf die Brust)

Manon: François! (Sie ringt nach Luft)

Vicomte: Was ist Dir? Manon!

Manon: François! Roland ist zurück.

Vicomte: Roland? zurück? Nein!

Manon: Ich sah ihn am andern Ende der Zimmerflucht. Er starrte aus dem Boudoir in den Saal! — Sein Gesicht war weiß wie Schnee, und die Augen waren wie Höhlen in einem Totenschädel!

Vicomte: Welche Phantasie!

Manon: Ich sah ihn zweimal, dann war er verschwunden! . . . François, ich habe solche Angst!

Vicomte: Es wäre wahnwitzig.

Manon (zusammenfahrend): Schau! (Beide starren nach links. Man sieht einen Schatten hinterm Pfeiler, im Raume links) Wie kommt er jetzt dahin?

Vicomte: Er wird über die offene Galerie gegangen sein — aber ich kann nicht begreifen —

Roland (in beschmutzten Lederkleidern, hohen Stiefeln, mit wirrem Haar, totenbleichem Gesicht, unnatürlich großen Augen. Er schreitet vor, sodaß der Vicomte und Manon fast in seinem Rücken sind, bleibt stehen, starrt in den Salon und sagt wie unterm Fatum): Da ist sie!

Manon (geht zögernd von hinten auf ihn zu, leise): Roland! (Er hört nicht)

Manon (lauter, halb von vorn): Roland!

Roland (sieht sie leer an, seine Augen gehen wieder in den Saal)

Manon: Hast Du keinen Blick für mich?

Roland (sieht sie an, sagt leise erstaunt): Du? Manon! (mechanisch) ich — ich habe — ich habe die Anordnung in Croux getroffen! Es ist alles für die Hochzeit bereit! (Er wankt, faßt sich wieder)

Vicomte: In Kastel Croux warst Du unmöglich —

Manon: Er ist wie irr!

Roland (starrt in den Saal): Da ist sie.

Manon (folgt Rolands Blick, versteht, stellt sich vor ihn): Du, das ertrage ich nicht! (Sie schüttelt Roland am Arm)

Vicomte: (zu Manon) Ich bitte Dich, laß uns allein!

Roland: In Croux ist alles bereit!

Manon (totenstarr): Uns werden keine Hochzeitsfackeln flammen (ab)

Vicomte: Roland! Wie ist es möglich?

Roland: Alles ist möglich! (vor sich hin) Sie sieht sehr blaß aus! (Er setzt sich)

Vicomte (faßt Rolands Hand): Du bist krank!

Roland: Vielleicht! — — Ihre Bewegungen sind matt!

Vicomte: Kommst Du wirklich aus Croux?

Roland: Allerdings.

Vicomte: Aus Croux?

Roland (nachlässig einen Brief aus dem Gürtel ziehend): Da ist ein Brief vom Schloßhauptmann.

Vicomte: Du bist mehr als toll geritten!

Roland: Ich bin gerade noch recht gekommen.

Vicomte: Wann bist Du von Croux fort?

Roland: Die letzte Nacht. — Ich mußte reiten . . .

Vicomte: Aber wie ist es möglich? Es sind an fünfundzwanzig Meilen!

Roland: Bei Cortège stürzte mein Gaul. — Ich zwang einen vorbeireitenden Offizier, mir den seinen zu geben. (Auf die Stirn zeigend) Er gab mir das! Erhielt einen Stich in den Schenkel und meine Börse mit sechzig Dublonen. Er wird zufrieden sein! (Starrt in den Saal)

Vicomte: Und all das um Ninon?

Roland: Ich kam gerade noch recht. Unten hält ihr Wagen! Sie fährt nach Meudon auf ihr Landhaus. Ich reite ihr nach. — Es ist doch in Meudon?

Vicomte: Du willst nach Meudon? Du kannst ja kein Glied rühren!

Roland (in den Saal starrend): Banèr! Ich hasse seine landsknechtsmäßige Frechheit!

Vicomte: Da ist Dein Vater, Roland!

Roland: Mein Vater! Ich habe ihm gehorcht, war in Croux, bin wieder zurück. Aber zum zweiten Mal gehorche ich ihm nicht! (Kleine Pause)

Roland: Wäre er nur hereingekommen! Er hätte mich sehen sollen, ich hätte ihm Rede und Antwort gestanden!

Vicomte: Roland!

Roland: Ich habe einen Groll auf ihn.

Vicomte: Mit welchem Recht?

Roland: Recht? Gar kein Recht! Es ist so etwas wie Haß in mir.

Vicomte: Warum?

Roland: Ich spüre es, er haßt Ninon!

Vicomte: Roland, Du kannst nicht in diesen Reisekleidern hier bleiben!

Roland: Ich reite gleich weiter! Laß mich nur einige Augenblicke Luft schöpfen.

(Evremond und die Herzogin kommen)

Herz. Chevalier! Welche Ueberraschung!

(Roland ist bestürzt, hilflos)

Vicomte (tritt vor): Seien Sie nicht erstaunt, Herzogin! Roland hat eine Wette ernst genommen, die ich aus Scherz vorschlug! Ich glaubte nicht, daß ein Mensch von hier nach Croux hin und her in Tag, Nacht, Tag reiten könne. Wie Sie sehen, ich habe die Wette verloren.

Herz. Mein Gott, waren Sie wirklich in Croux?

(Roland nickt)

Herz. Wie er aussieht!

Evr. Also eine Wette? Nun man weiß, Ehre und Liebe verdoppeln die Kräfte des Mannes.

Banèr (tritt auf): Ah! Der Chevalier de Villiers! Eilfertig zurück! Aber Sie scheinen Ihrem Pferde mit der Landstraße auf dem Rücken davongelaufen zu sein!

Roland (in plötzlicher Wut): Ist es Ihre Absicht, mich zu beleidigen?

Banèr: Sie scheinen Mädchenohren zu haben!

Roland: Wenn es Ihnen beliebt, werde ich Ihnen beweisen, daß ich keine Mädchenarme habe!

Banèr: Wenn Sie es wünschen, werde ich Ihnen morgen eine kleine Lektion auf dem grünen Rasen geben. Nur müssen Sie sich dann über eine blutige Nase nicht wundern! (will gehen)

Roland (vertritt ihm den Weg): Auf der Stelle, Baron! Auf der Stelle!

(Vicomte und Herzogin treten dazwischen)

Herz. Um Gotteswillen, Banèr, Sie dürfen nicht!

Banèr: Verzeihung, Madame, aber diesen jungen Menschen drängt es, seinen Kopf gänzlich zu verlieren.

Roland: Das ertrage der Teufel! (Schleudert einen Stuhl mit dem Fuß davon)

Herz. Christus Maria! Banèr! Er ist der Sohn Ninons! (Sie und Evremond ziehen Banèr zurück und sprechen auf ihn ein)

Roland: Was sagt man da? (Zum Vicomte) Laß mich —

Vicomte: Bist Du von Sinnen, Roland?

Roland: Alle seid Ihr gegen mich!

Evr. (herübertretend): Aber junger Freund! So viel Bedeutung haben diese Dinge nicht.

Banèr: Chevalier, ein Mißverständnis meinerseits lag vor! Ich kann mich mit Ihnen nicht schlagen!

Roland: Mennne!

Banèr: Ihnen verzeihe ich die Erregung. Vor meine Klinge jeder andre, der diesen Vorwurf wagt!

Roland (vertritt der Herzogin, die abgehen will, den Weg): Herzogin!

Evr. (ihn bei der Hand fassend): Junger Freund, ich dächte, Sie hätten die Dame genug erregt.

Ninon (tritt auf): Herzogin, wir brechen auf! Das Wetter hat nachgelassen. (Erblickt Roland) Der Chevalier? Was geht hier vor?! (Roland stürzt vor ihr auf die Knie und küßt krampfhaft ihre Hände)

Ninon: Chevalier!

Cherys (kommend): Roland!

Roland (springt auf, starrt ihn fremd an, stürzt ab nach links)

Cherys: Roland! (Cherys und der Vicomte folgen)

Ninon: Was bedeutet das? Herzogin! — Banèr! Wie kommt der Chevalier her?

Herz.: Der Vicomte erzählte uns, es wäre eine Wette zwischen ihnen.

Ninon: Eine Wette! Aber warum diese Erregung bei ihnen allen?

Banèr: Er glaubte sich durch mich beleidigt! Es kam zu einer Forderung!

Herz. Ninon, ich hatte tötliche Angst! Um Roland, um Sie — Ich habe Banèr gesagt — ich weiß nicht, ob Roland es gehört hat . . .

Banèr: Ihre Verzeihung, Madame — hätte ich gewußt!

Ninon: Wissen — Mißtrauen! (Geht auf und nieder, schneidend) Banèr, ich fahre ohne Sie nach Meudon!

(Banèr verneigt sich, ab; Pause)

Herz.: Verzeihen Sie mir?

(Ninon reicht ihr die Hand; Herzogin ab)

Ninon: Evremond, hat Roland gehört, was die Herzogin sagte?

Evr.: Die Herzogin stieß es in der Angst heraus, nachher sprach sie leise — der Chevalier war erregt, sehr erregt, er kann es überhört haben. (Ninon starrt vor sich hin)

Ninon: Gewißheit!

Evr.: Im letzten Grunde muß es eine Erleichterung für Sie sein, Madame!

Ninon: Wie sonderbar einfach die Welt in Ihrem Kopfe aussieht. (Kleine Pause) Evremond, lassen Sie mich allein. (Pause. Ninon geht auf und nieder, ihre Schritte werden immer heftiger. Cherys tritt auf)

Cherys: Ich hatte geglaubt, auf Ihr Wort wenigstens könne man bauen. Sie haben sich dessen gerühmt. Ich habe mich getäuscht. In allem, wo Sie Weib sein sollten, sind Sie Mann, und wo Sie Tugenden des Mannes entfalten könnten, sind Sie schlimmer als ein Weib!

Ninon: Diese ganze künstlich gequälte Lage war Ihr Wille! Auf die Dauer tragen Lügenbrücken nicht.

Cherys: Sie haben geschwatzt!

Ninon: Glauben Sie, ich wollte um ein Nichts eine gute Freundin verlieren?

Cherys: Eine gute Freundin, die nachher aller Welt das Geheimnis öffentlich ausschreit!

Ninon: Die Herzogin liebt Roland und wollte ihn nicht an die Klinge Banèrs lassen.

Cherys: Freilich, soweit haben Sie es gebracht, daß Ihr Liebhaber auf Ihren Sohn eifersüchtig werden konnte!

Ninon (fährt mit großer Gebärde mit der flachen Hand von links nach rechts — dann königlich): Sie glauben ohne jede Schuld zu sein, Cherys?

(Cherys schweigt)

Ninon: Sind Sie ohne jede Schuld?

(Cherys schweigt)

Ninon: Nein.

Cherys: Was wollen Sie mir vorwerfen?

Ninon: Sie sollen sich auf sich besinnen, Cherys — jetzt will ich nicht mit Ihnen rechten. Jetzt ist nicht Zeit dazu. Jetzt wollen wir sinnen, wie wir unserm Sohn über diese Stunde helfen! (Kleine Pause) Roland, wie ich ihn kenne, wird nach Meudon kommen — morgen!

Cherys: Er sprach davon zu dem Vicomte. Der ist ihm nach. Ich wollte ihm nicht nachlaufen, denn er hat keinerlei Gefühl mehr für mich!

Ninon: Seien Sie nicht bitter gegen ihn! Seine unselige Leidenschaft übertäubt jedes andre Gefühl. Und doch, Cherys, es ist schön, wenn Jugend so lodern kann! — Sie haben auch einst gelodert.

Cherys (starrt sie an): Wie fremd Sie mir sind, und doch — —

Ninon: Nun?

Cherys: Ich glaube, ich kann so manches bei Ihnen verstehen!

Ninon: Wir werden beide im Wagen nach Meudon fahren; wir werden beide Roland erwarten, wir werden ihm beide Rede stehen.

Cherys: Ich glaube, wir müssen —!

Ninon: Wir wollen, Cherys!

(Vorhang)

Friedrich-Freksa

# Ruth St. Denis

Die große Bewegung, die seit zwei Jahrzehnten die Künste aus den Fesseln der Tradition reißt, bemächtigt sich jetzt auch des Tanzes. Sie muß es tun in dem Augenblick, wo die Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen der Tanzkunst und den übrigen Künsten wieder klar werden. Auch Tanz ist Ausdruck der Seele, ein document humain, und sein Mittel ist die Rhythmik. Bisher war diese Erkenntnis durch allerhand Formen und Formeln verdunkelt. Obwohl auf dem Boden des völkischen und religiösen Lebens erwachsen, war sich der Tanz seines Urgrundes nicht mehr bewußt. Er war eine raffiniert ausgebaute Kunstform, unter der die saftigen, lebenspendenden Wurzeln abgedorrt waren. Er führte eine Menge von Ausdrucksmitteln und Ausdrucksformen mit sich, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ein treues Spiegelbild des Menschen gewesen sein mögen, es aber heute nicht mehr sind. Dem Tanz wieder einen lebendigen Inhalt zu geben, darauf zielen die modernen Reformbestrebungen ab. Und ganz natürlich nehmen sie ihren Ausgang von Amerika und England. Hier blüht der Sport, die Erziehung des Menschen zur Eurhythmie, die Freimachung des Menschen von allem Unschönen und Erdschweren. Hier fehlt auch die blinde Götzenanbetung, die das Überlieferte nur liebt, weil es so alt ist. Die Läuterung der Tanzkunst zu einer Lebenskunst vollzieht sich auf amerikanischem und englischem Boden. Lady Hamilton, die als Vorläuferin der Duncan um 1800 die Niobe, Galathee, Medea, Iphigenie, Sophonisbe und Kleopatra tanzt, ist die Gattin des englischen Gesandten in Neapel. Loie Fuller, die hundert Jahre später Farben tanzt, kommt aus Amerika. Ihre Landsmänninnen sind Miß Isadora Duncan, die Vasen, Bilder und Komponisten tanzt, und Miß Ruth St. Denis, die ihre Tanzschöpfungen an den uralten Tänzen der Hindus bildet. Wie es sich bei einer Kunst, die zuvor einen neuen Geist sucht, von selbst versteht, ist die Form der modernen Tanzkunst noch in den Anfängen. Immerhin sind auch hier schon Unterschiede zu machen. Loie Fuller tanzt selbst nicht, ihr Kleid tanzt, dieses wundervolle, duftige, faltige Gewand, auf das der Reflektor tausend glühende Farben wirft. Miß Isadora Duncan ist bei aller Plastik und Anmut ihrer Stellungen ohne Tanzvermögen, dazu herzlich unmusikalisch, während Miß Ruth St. Denis stets aus dem Geist der Musik schafft und in mehreren Teilen ihrer indischen Tänze ein großes technisches Können zeigt.

Miß Ruth St. Denis führt in Berlin drei indische Tänze vor, den Cobra-Tanz, den Weihrauch-Tanz und den Tempel-Tanz. Der Cobra-Tanz ist ihre stärkste und originellste Leistung. Einmal, weil er ein Wesen zum Gegenstand hat, dessen Natur und Haltung ein Tanz ist. Dann aber, weil sie in ihm das Eigentümliche ihres Talentes gibt. Sie tanzt mit den Armen und Händen. Ruth St. Denis ist eine Arm-

Tänzerin. Wundervoll, wie sie aus ihren obern Extremitäten zwei Schlangen formt, an denen die braunen Arme die Schlangenkörper darstellen, während die Hände mit den funkelnden blaugrünen Ringen und den rotgefärbten Nägeln die Schlangenköpfe sind. Mit kreuzweise über die Schultern gelegten Armen betritt sie die Szene. Man hat den Eindruck, daß sie zwei schlaffe Schlangenleiber als seltsames Kollier um den Hals trägt. Allmählich kommt Leben in die Glieder. Zum Klange einer monotonen Flötenmelodie heben sie verwundert ihre Köpfe und rutschen langsam in Brusthöhe, so daß sie scheinbar mit dem Schwanz gegen den Körper der Tänzerin stehen, während die Köpfe starr nach vorn gerichtet sind. Die Melodie wird immer aufgeregter, immer wilder. In den Schlangengliedern zuckt und bebt es. Die braunen, muskulösen Arme machen den Eindruck, als wären die Knochen aus ihnen herausgeschält. Gekrönt von den schlanken, biegsamen Händen, die merkwürdige Schnell-Bewegungen ausführen, wälzen sie sich in hurtigen Ringel-Wülsten bald um den Kopf, über dem sie sich mit zweispältigen Zungen zu küssen scheinen, bald auf den Rücken, über den sie herabrutschen, wie über eine Felswand. Hat in diesem Teil des Cobra-Tanzes, der Körper als Gerüst der tanzenden Arme und Hände gedient, so ist er im zweiten, der sitzend ausgeführt wird, ganz ausgeschaltet. Hauptakteure sind abermals Arme und Hände, die auf einem dunkelblauen Podest allerhand kuriose Kapriolen und mystische Reigen vollführen. Das Gesicht der Tänzerin ist während dieser Schaustellung fast regungslos — nur die blinkenden Äuglein folgen rasch den Bewegungen der Arme und Hände. Es ist die Schlangenkönigin, die in starrer Majestät über ihren spielenden Gefährtinnen thront.

Der Weihrauch-Tanz ist eine Pantomime. Der Tempel-Tanz ist Variété. Er beginnt mit einer langen Szene, während deren die Tänzerin im schimmernden Goldschuppengewand, mit einer Krone auf dem Haupt und einem Glöckchenfußband an den Gelenken, auf einem Throne hockt. Wenn die Glocke ertönt, die über ihrem Kopf hängt, erhebt sie sich langsam und schreitet die Stufen des Thrones herab. Sie tanzt die fünf Sinne. Sie führt eine rote Thonschüssel an die Lippen, aus der sie einen berauschenden Trank schlürft. Sie gräbt ihr Gesicht tief in eine Blumenkette, die wie ein weißer Blütenregen auf sie herabrieselt. Sie dreht sich im schwindelnden Tourbillon, so daß der Körper mit den Gliedern nur noch ein unentwirrbares Knäuel bildet. Hier hat ihr Gewand eine schöne Wellenlinie. Schimmernde Ornamente zieht es um den braunen, nackten Körper, der unter einem goldbestickten Jäckchen hervorlugt. Aber die Tanzkunst ist primitiv. Das Zurückschleudern des Oberkörpers kennt man aus den Fandangos der Otero und Tortajada. Selbst die Matschiche-Tänzerin Liane d' Eve hat einen kühnern Fall. Die Fußspitzen sind vollkommen unentwickelt. Die Gelenke entbehren

der Schmiegsamkeit. Trotzdem ist die Wirkung berauschend, wenn die Ekstase ihren Höhepunkt erreicht und die Tänzerin plötzlich beim Erlöschen des Reflektors, der seine üppigsten Lichteffekte über sie ausgestreut hat, wie eine Flamme in sich zusammensinkt. Nach einem kurzen Zwischenspiel hebt sich abermals der Vorhang. Ruth St. Denis kauert wieder regungslos auf dem Tron. Das Traumbild einer wüsten Fantasie ist vorüber. . . . Der „Weihrauch-Tanz" ist das feierliche Schreiten einer Priesterin zwischen zwei riesigen Goldbronzeurnen. Aus einem dunkeln Vorhang taucht sie traumverloren auf. In den flachen Händen, die sie hoch zum Kopfe heraufgezogen hat, trägt sie ein Tablett, von dem sie abwechselnd in die rechte und linke Urne winzige Räucherkerzchen schüttet. Mit geschlossenen Augen, das Antlitz schmerzlich-lustvoll verzerrt, saugt sie die berauschenden Düfte ein. Dann taucht sie wieder in dem dunkeln Hintergrund unter. Die Verkörperung eines unlösbaren, seltsam zwingenden Rätsels.

Die großen Kirchenfeste des Mittelalters, die italienischen Maskeraden, Ballets und Intermezzi, die Tanzfeste am französischen Hof waren der treue Ausdruck ihrer Zeit. Aber Isadora Duncan tanzt Hellas, und Ruth St. Denis läßt indische Mysterien im Tanz aufleben. Ist das nur ein Zufall, oder liegt ein tieferer Sinn darin verborgen? Ist die moderne Seele überhaupt fähig, im Tanz sich wiederzugebären? Soll dies in einzelnen Individuen oder in Massen geschehen? Oder wird der Tanz im Gesamtkunstwerk aufgehen, als mitschaffendes Glied einer wundersamen Kette aller Künste? Die Antwort auf diese Fragen ist schwer, fast unmöglich. Man kann schließlich nur die Lebensbedingungen prüfen, unter denen eine neue, aus der lebendigsten Gegenwart emporsteigende Tanzkunst feste Gestalt annehmen kann. Die eine ist das Kostüm. Das physiognomielose Gazeröckchen hat einer charaktervollen Bekleidung Platz gemacht. Auch der Panzer aus Stahl und Fischbein ist verschwunden — der Körper, der am Ende beim Tanz die Hauptsache ist, darf sich frei bewegen. Die Duncan tanzt sehr konsequent mit nackten Füßen. Ruth St. Denis entblößt den Mittelkörper, der ein sehr reiches Spiel der Muskulatur bietet. Bei der Musik ist man noch ganz auf Surrogate angewiesen. Eins ist wenigstens erreicht: die traurigen Erzeugnisse handwerksmäßiger Balletkomponisten sind mit einem Schlag vernichtet. Unterdessen hält man sich an den geistreichen Tondichtungen des Leo Delibes schadlos Ruth St. Denis verwendet zu ihren Tänzen ausschließlich Delibessche Musik. Oder man nimmt zu alten und neuen Meistern seine Zuflucht, zu Gluck, Couperin, Rameau und Chopin. Gleichviel — ob aus den glücklichen Anzeichen, die uns täglich begegnen, eine neue Zeit wächst, oder ob dem verheißungsvollen Präludium nur ein leeres Spiel folgt, der erste Ruck ist jedenfalls getan. Und unter denen, die kräftig mit angefaßt haben, hat auch die braune Ruth St. Denis ihr Plätzchen.

Hans Warbeck

# An Eleonora Duse

Und plötzlich öffnet sich des Lebens Tor:
Du siehst die Dinge wundersam und tief.
Die Seele, die im Alltagsdunkel schlief,
Steigt nun erlöst zu goldnem Licht empor.

Sie trägt ein unsichtbares Feierkleid
Und möchte rein sich wahren bis ans Ende ....
Dem aber, der sie aus der Haft befreit,
Küßt sie in stummer Dankbarkeit die Hände.

Peter Dangel.

---

# Sonnenaufgang in Venedig

Erwachende Glocken. — In allen Kanälen
Flackt erst ein Schimmer, noch zitternd und matt,
Und aus dem träumenden Dunkel schälen
Sich schleiernd die Linien der ewigen Stadt.

Sanft füllt sich der Himmel mit Farben und Klängen,
Fernsilbern sind die Lagunen erhellt. —
Die Glöckner läuten mit brennenden Strängen,
Als rissen sie selbst den Tag in die Welt.

Und nun das erste flutende Dämmern!
Wie Flaum von schwebenden Wolken rollt,
Spannt sich von Turm zu Türmen das Hämmern
Der Glocken, ein Netz von bebendem Gold.

Und schneller und heller. Ganz ungeheuer
Bläht sich das Dämmern. — Da bauscht es und birst,
Und Sonne stürzt wie fressendes Feuer
Gierig sich weiter von First zu First.

Der Morgen taut nieder in goldenen Flocken
Und alle Dächer sind Glorie und Glast.
Und nun erst halten die ruhlosen Glocken
Auf ihren strahlenden Türmen Rast.

Stefan Zweig

Aus einem demnächst im Inselverlag erscheinenden Gedichtbuch: „Die frühen Kränze".

# Die technische Bildung des Regisseurs

I

Vom einfachen Podium hat sich die moderne Bühne soweit entwickelt, daß sie die Vorgänge der großen Weltbühne bis ins kleinste der Natur nachahmen kann. Optik, Akustik, Dampf, Elektrizität, Bau- und Maschinenkunde, kurz: alle Kräfte und technischen Wissenschaften dienen der Erreichung dieses Zwecks. Der wahrhafte Regisseur wird sich jener Hilfsmittel in vorteilhaftester, natürlichster Weise zu bedienen wissen und sie bei der Umsetzung eines Dramas aus der Gedankenwelt in die Bühnenwirklichkeit in zweckentsprechender Form anwenden. Unmögliches darf es für ihn überhaupt nicht geben. Der moderne Regisseur müßte also Techniker und Künstler sein, wenn er die tiefste Wiedergabe eines Bühnenwerks erzielen will? Mit der Forderung, daß er Künstler sei, wird man allgemein einverstanden sein; seine restlose Bildung aber wird manchem überflüssig erscheinen. Wozu sind denn die Spezialisten für Beleuchtung und Maschinerie da? Sehen wir genauer zu.

Von jedem Künstler verlangt man, daß er das Handwerkszeug, dessen er sich zur Erreichung seiner künstlerischen Ziele bedient, genau kennt Ebenso muß er das Material, mit dem und aus dem er arbeitet, beherrschen und über die Anwendung und Wirkung der Werkzeuge auf das Werkstück Bescheid wissen. Er muß, mit andern Worten, technische Ausbildung besitzen. Ein Bildhauer wird seine Technik nach dem Stein- oder Holzmaterial einrichten. Ein Geiger wird sich mit dem Bau seiner Geige, mit ihren akustischen und Resonanzeigenheiten und mit dem Grade der Elastizität seines Bogens bekannt machen. Ein Pianist wird der mechanischen Arbeit des Hammerwerks und der tonerzeugenden Materie Aufmerksamkeit schenken. Ein Komponist muß mit dem Bau, der Leistung und Wirkung der Orchesterinstrumente genau vertraut sein. Warum soll nun ein Regisseur seine „Materie", sein „Instrument" nicht ebenso kennen? Im richtigen Gebrauch und in der fachmäßigen Heranziehung und Verwendung seines Materials wird der Künstler die erstrebten Wirkungen vertiefen und seinem Werk neue charakteristische Seiten abgewinnen. Der Regisseur ist der Mann, in dessen Kopf das Kunstwerk als Ganzes seine künstlerische Auferstehung feiern soll. Er muß deshalb auch die Fähigkeit haben, zur Erreichung seiner Absicht die richtigen technischen Mittel zu ergreifen und sie bis zur Grenze auszunutzen. Das kann er aber nur dann, wenn er die Eigentümlichkeiten, die Arbeitsweise, die Wirkung und die Grenzen der Leistungsfähigkeit seiner Hilfsmittel und dessen richtige Anwendung genau kennt. Er muß sie theoretisch

beherrschen, also „technisch" gebildet sein. Aufgabe des Malers, des Maschinen- und des Beleuchtungstechnikers ist es lediglich, das genaue Funktionieren der technischen Hilfsmittel im Sinne der künstlerischen Absichten der Regie zu überwachen und nötigenfalls neue Konstruktionen zu finden, die die vom Regisseur erstrebte Wirkung erzielen, ohne daß das szenische Bühnenbild gestört und die Sicherheit von Personen und Sachen gefährdet wird. Aber selbst hier wird es dem Kunstwerk zugute kommen, wenn bei Neukonstruktionen der Regisseur ratend und helfend teilnimmt, falls er die Gewißheit haben will, daß seine künstlerischen Absichten vom „Techniker" verstanden werden. Er kann ruhig auch ein Stück Konstrukteur sein. Denn der Regisseur soll stets wissen, was er von der Maschinerie seiner Bühne verlangen kann und muß. Überläßt er die technische Seite ganz den technischen Kräften, so wird er Gefahr laufen, daß sich die maschinelle Arbeit in irgend einer Weise vordrängt und die Interessen des Kunstwerks stört. Auf der andern Seite muß er wieder in der Lage sein, die technischen Hilfsmittel wie „Schauspieler" verwenden zu können. Hier wird also das Produkt der Technik künstlerisches Material in den Händen des Spielleiters, das er ganz wie einen Soloschauspieler verwenden, auf das er selbst einen Teil der Handlung abwälzen kann (Ring des Nibelungen). Von der mehr oder minder vollständigen Beherrschung des Bühnenapparats hängt es also ab, ob der stumme Bühnenvorgang mehr oder minder laut als selbständiger Schauspieler redet. Es ist damit nicht gefordert, daß ein Regisseur die konstruktive Seite des Bühnenapparats so genau kenen muß, daß er für alle Arbeitsvorgänge und Wirkungen die wissenschaftliche oder fachliche Begründung und Erklärung geben kann. Das ist und bleibt Arbeitsfeld des technischen Bühnenspezialisten. Vom Regisseur verlange ich also nur Kenntnis der Wirkungen und die nötige Geschicklichkeit in ihrem Gebrauch, gepaart mit dem nötigen künstlerischen Geschmack und feinen Instinkt für notwendige nachahmende Selbstschöpfung. Diese Forderung ist ebenso berechtigt, wie die, daß der Spielleiter auch die Technik (also den Gebrauch, die Anwendung und Wirkung) der Sprache und ihrer Organe und der Darstellung kenne. Ein Kunstwerk wird um so plastischer, schöner und klarer sein, wenn ein einziger Kopf seine Wiedergabe beeinflußt. Auch die Inszenierung eines Bühnenstücks muß — wie jedes Kunstwerk — der Spiegel einer charakteristischen Individualität sein. Allerdings darf die Beherrschung der Bühnenmaschine nicht in Virtuosentum ausarten und zum Selbstzweck werden. Die Szene hat sich um das Wort zu bauen, ihm Unterlage und Rahmen zu sein; das Wort darf nicht in die Szene hineingepreßt werden, um nun als Illustration zum Bühnenbild zu dienen. Hier heißt es: dem Künstler zu Liebe den Virtuosen zum Opfer bringen.

Dr. Hanns Hannsen

# Kritiken von Felix Poppenberg

Keinem Schriftsteller von heute ist es in gleich glücklichem Maße gegeben, in die Aura einer Persönlichkeit oder einer Epoche oder einer Kultur einzudringen, wie Felix Poppenberg. In seinen Aufsätzen (ich denke vor allem an die in dem starken schönen Bande der „Bibelots" gesammelten) wird der Stil des Gegenstandes, den eine Publikation von Tagebüchern oder Briefen näherrückte, herausgeschält, die Keime seiner Existenz werden aufgezeigt und heranentwickelt wie musikalische Motive, das Wesenhafte zusammengefaßt und mit devisenartigen Überschriften versehen. Es kommt mehr zustande als „écho du temps passé;" vielmehr, nach jenem Ausdruck William Blakes: „die seelische Essenz".

Versucht man sich klar zu machen, aus welcher seelischen Disposition eine so suggestive Darstellungskunst herkommt, so bemerkt man, daß eine eminente Kultur des Auges Poppenbergs Einfühlen und Eindringen leitet. Das erste Erlebnis dieses Kritikers an einem Kunstwerk ist von der Beleuchtung abhängig. Und so stellt er es dar: er zieht das exakte und eben den sinnlichen Eindruck festhaltende und weitergebende Präsens vor; und so reiht sich ein Gesehenes an das andre, nicht immer organisch, in vielen Sätzen und Absätzen, aber immer ohne Spielerei und immer treu. Ich möchte ihn hier am liebsten mit Crivelli vergleichen.

Der historische Sinn, der in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vielfach zu einer Überhitzung getrieben wurde, hat sich in einigen Wenigen nunmehr zu einem musikalischen Feingefühl geläutert. Walter Pater zeigt es in einigen Aufsätzen, in denen er sich weniger geziert gibt, etwa wenn er die Entwickelungsgeschichte des Dionysos oder der Demeter erzählt. Oder in den Ausführungen über die griechische Plastik hat er, als einer der ersten, einen geistigen Wert in seiner durch wechselnde Lebensmächte bestimmten Melodie darzustellen unternommen. Sehr ähnlich Poppenberg. Bei ihm wird das hieratisch Starre, in dem man einen den Moment fixierenden Blick spürt, beeinflußt und gemildert durch den Ausdruck jener innern Erfahrung, der nur das Wellenhafte, das Gleitende und Musikalische in allem Seelischen feststeht. Aber es ist noch mehr als eine Erfahrung, es ist auch das Temperament dieses Kritikers, das seine Arbeiten zu optischen Symphonien werden läßt, irisierende Prunkstücke aus ihnen macht, ihnen den Schmelz der Libellenflügel gibt, wie der Edelschmied René Lalique seinem kostbaren Material. Mit Worten, die seelische Zustände in all ihrem perlmutternen Glanz wiedergeben, öffnet er die Dämmerungs- und Zwischenreiche der Künstlerseele. Er erinnert gern an die künstlichen Paradiese, an das Leben, dem vor keinem seiner Triebe bange ist, das des Des Esseintes im A rebours des Huysmans, an Baudelaire und an Gautiers Luxuswelten. Und mit ebensolcher Intensität beleuchtet seine Darstellungs-

gabe wie mit dem zitternden Sausen des Magnesiumdrahtes in Grotten die Pandämonien und Infernalien einer Seele: prachtvoll hat er die Qualen der Dichter gezeichnet, die ehernen Conrad Ferdinand Meyers, die nagenden Grillparzers, die schäumenden Günthers, die zischenden Grabbes. Wie Leonardo in D'Annunzios „toter Stadt" vermag er die goldenen Masken von den Gesichtern der großen Toten zu heben, und sie erscheinen ihm mit den Zügen ihres Lebens, „ohne Unterlaß verfolgt von dem Schwert und der Fackel ihres Geschicks." Aber nicht weniger tief versteht er es, die sanften Linien milder Landschaften nachzuzeichnen und liebevoll versenkt er sich in „Bekenntnisse einer schönen Seele", „empfindsame Reisen" und wandelt die stillen Pfade des stiftsdamenmäßigen Fräuleins von Droste-Hülshoff.

Beleuchtung; starkes Festhalten des Gesehenen und der schillernden Veränderung dieses Bildes; Schattenspiel und Heraufbeschwören zermalmender Schicksalswucht: — ob einer, dessen Sinne auf alles das mit unfehlbarster Feinheit reagieren, und der diese Eindrücke schöpferisch wiederzugeben weiß, nicht höchsten Aufgaben der modernen Schaubühne gewachsen sein müßte? Max Mell

---

# Kasperle-Theater

## Von den Kammerspielen

Sehr geehrter Herr! Da unsre Vorschrift, zu den Premieren der Kammerspiele in Gesellschaftstoilette zu erscheinen, bei verschiedenen Besuchern insofern Anstoß erregt hat, als sie ausgeschnittene helle Kleider in einer Gespenster-Aufführung für stimmungsmordend erklärten, haben wir uns zu folgender detaillierter Kleiderordnung für die nächsten Premieren entschlossen, die wir Sie strikt einzuhalten bitten.

1. Wedekinds „Frühlingserwachen": Herren in kurzen Hosen; Damen in knöchelfreien, wenn möglich kniefreien Röcken und mit Zöpfen.

2. Maeterlincks „Aglavaine und Selysette": Herren im Kostüm, klassischer Form sich nähernd; Damen in leichten, rosa oder mattblau durchschimmernden Tüllgewändern und offenen Haaren, mit Blumen durchflochten.

3. Wedekinds „Büchse der Pandora": Es dürfen nur Kostüme getragen werden, die, ohne das Schamgefühl zu verletzen, im höchsten Grade anstößig sind. — Unsre Dramaturgen sind angewiesen, Besuchern, die diesen Vorschriften nicht genügen, den Eintritt zu verwehren.

4. Shaws „Mensch und Uebermensch": Herren und Damen werden nur im Automobilkostüm zugelassen; Herren ist auch Chauffeurkleidung erlaubt.

5. Zu allen Ibsen-Aufführungen, soweit die Dramen der nach der „Nora" beginnenden Schaffensperiode des Dichters angehören, haben die Herren in schwarzen, taillefreien Gehröcken mit einreihigen Westen und schwarzen Kravatten, lang gebunden, die Damen in hochschließenden schwarzen Kleidern zu erscheinen.

Wir sind erbötig, unter strengster Diskretion Damen und Herren verschiedene Adressen von Modeateliers mitzuteilen, die für alle Premieren Modelle aus Paris bezogen haben. Hochachtungsvoll

Die Direktion des Deutschen Theaters

Schorschl

# Bonn, Hoftheaterintendant

I

Es war einmal ein Komödiante,
ein ganz kurioser ulkiger Stift.
Hart stand er meistens an der Kante,
was den gesunden Geist betrifft.
Er spielte Geige und dressierte
zwei Ziegen und die Gattin hold,
wobei er sich jedoch blamierte,
weil letzteres nicht gelingen wollt.
Doch in der Stadt des Marmelsteins
ist alles eben alleseins.
Es ist fürwahr kein Ding zu dumm,
es findet doch sein Publikum.

II

Es war einmal ein Hoftheater,
fossil und antediluvial,
ein ausgebrannter Musenkrater,
ein Heim für Oscar Blumenthal,
ein Zielpunkt allerherbsten Spottes
der ganzen Stadt, des ganzen Lands —
mit einem Wort und leider Gottes:
ein Souvenir an Alt-Byzanz.
Doch in der Stadt des Marmelsteins
ist alles eben alleseins.
Es ist fürwahr kein Ding zu dumm,
es findet doch sein Publikum.

III

Es war einmal ein witzges Köpfchen,
und das erfand die lustge Mär,
daß jenes Komödiantentröpfchen,
der Geigenspieler und Poseur,
der Ritter auf der Rosinante,
der Drachentöter und Dresseur
als Hoftheaterintendante
erwählt und auserlesen wär.
Denn in der Stadt des Marmelsteins
ist alles eben alleseins.
Es ist fürwahr kein Ding zu dumm,
es wird geglaubt und spricht sich rum.

IV

Es war mal eine strenge Presse
(vorsichtig sag ich: streng — nicht: roh),
die überkam des Schreckens Blässe,
sie raste: „Zeter! Mordio!
Der gute Barnay, Gott! Was tat er,
daß so man ihn ersetzen will?
Geschiehts, kommt unser Hoftheater
noch auf den Hund von Baskerville!"
Denn in der Stadt des Marmelsteins
ist alles eben alleseins.
Es ist fürwahr kein Ding zu dumm,
die Presse sie erregt sich drum.

V

Es war einmal ein — Märchen. Leider!
Ein kurzes nur. Nun ist es aus.
Ich liebe Bonn, ich bin kein Neider:
Der Mann gehört ins Schauspielhaus!
Bisher hat diese Musenstätte
uns tragikomisch nur berührt.
Der Geiger Ferdinand, er hätte
die „reine Komik" eingeführt.
Denn in der Stadt des Marmelsteins
fehlt nichts ... Schön wäre nur noch eins,
damit ihr Ruf noch mehr erstarkt:
ein Tollhaus am Gendarmenmarkt.

Bumsi

# Rundschau

## Die Duse als Rebekka West

Zwei fremde große Seelen schauen einander bewundernd an; erkennen im Großsein ihre sichere Verwandtschaft; und erschauern in dem schmerzvoll vergeblichen Verlangen, einander zu durchdringen. Die Sinnlichkeit der romanischen und die Geistigkeit der germanischen Rasse gehen da, in künstlerischen Prägungen von höchstem Wert, unverbunden aneinander vorbei. Aus tiefster Seele steigen wohl auch die dunkeln Seufzer und das wehetrunkene Lächeln der Duse empor. Aber es ist nicht die Seele der Rebekka, denn diese ist selbst erst aus Weh und aus Seufzern neu geboren worden. Der Adel der Duse ist beseelte Schönheit der Erscheinung, von einem begnadeten Individuum aus allen Gaben der Rasse als letzte Verfeinerung abgezogen. Der Adel der Rebekka ist erfühlte Schönheit des Gedankens, einem von sich selbst fortgelockten Individuum von den Feinsten der Rasse unwillkürlich aufgeprägt. Noch zwingt ihre Seele den Leib nicht ganz, noch wehrt sich der taube Instinkt gegen das Wort des Gewissens. Bei der Duse ist alles selbstverständliche Einheit, in sich ruhende Kultur ohne Widerspruch. Sie ist in der abgeschlossenen Erfüllung ihres Wesens, das ganz aus Hoheit und Traurigkeit besteht, zu einfach, zu vollkommen für diese qualvoll Ringende, die sich in mächtigen Kämpfen aufreckt und drüben erst, jenseits des Lebens, das Ideal ihrer selbst erreicht. Was die Duse gibt, ist die Traurigkeit einer Verbannten, die sich in der fremden Welt verloren hat; sind die Klagen einer Märtyrerin, die alle Leiden ihres Lebens tief und still im Herzen trägt. Ein Gefäß für den erhabenen Schmerz; Eine, die die Natur gebildet hat, um uns die Schönheit edel erduldeten Unglücks zu zeigen. Nichts mehr von Kampf und innerm Gedränge; nichts von den abgründigen Tiefen der plebejischen Vergangenheit; kein letzter Rest mehr von der unbewußten und selbstsichern Bestialität, deren schönste Schönheit die starken, weißen, blendenden Zähne sind. Es hat nie eine Rebekka von so altem, heiligem, unantastbarem Adel, nie eine so völlig wehrlose, so ganz im Rosmersholmschen Athem lebende Rebekka gegeben, wie die der Duse. Ihre Rasse ist alt, ist der sinnfälligen Erscheinung froh, ist in mehr als einer großen Kultur zur höchsten Durchbildung der Form erzogen worden. In dieser Künstlerin, deren Leben durch Glanz und Sehnsucht und Trauer gegangen ist, erreicht die Rasse eine letzte repräsentative Vollendung, auf deren ätherischer Höhe Ausdruck und Gedanke in beseelter Einheit zusammenfließen. Und wenn sie auch wollte, und wie sie sich auch gäbe, sie könnte nicht zurück. Nicht zurück über die Reihe erlauchter Ahnen zur Wildheit lang abgetaner Instinkte, nicht zurück aus der endgiltig entwickelten Reinheit ihres einzigen Daseins zu den tierisch-menschlichen Schreien einer Seele, die sich in bittersten Wehen aus sich selbst gebiert. Und ihr heftigster Ausbruch — sie zerknackt im erregten Gespräch mit Kroll ein Papiermesserchen — ist nur wie die erschreckte Abwehr einer Herrscherin gegen Pöbel, der ihr zu nahe getreten ist und dem sie nun einmal, ganz ungewohnt, mit möglichst starken Tönen kommen will. Die Duse ist, wenn sie Rebekka spielt, die angestammte, nicht die eingedrungene Herrscherin auf Rosmersholm. Was sind dann neben ihr die Rosmerschen Ahnen? Gleiche Geister aus einer fremden

fernen Rasse, weggehaucht von einer großen Wirklichkeit, die, erhaben und schmerzverklärt in sich ruht, die andre Wurzeln, andre Säfte hat, die von diesen finster starrenden Schatten und von jenem aufgewühlten Werdeleid nichts weiß und nichts wissen will.

Willi Handl

---

**Ein Bild**

Vor mir steht ein seltsam Bild. Über einen dunkeln Reifrock, wie ihn unsre Großmütter trugen, fällt ein weißer Kragen. Aus dem Kragen ragt ein Gesichtchen hervor, dessen schwarze Haare eine helle Haube tragen. Ein Gesichtchen, so fein und so zart, wie man es nur selten sieht; wenn man es aber sieht, wird einem der sorgenvollste Tag zum Fest. Die großen Augen schauen so träumerisch, so traurig in die Welt hinein — man glaubt das Nachzittern einer Träne zu spüren. Man möchte alles aufbieten, um diese Augen, die von so viel Leid, von so viel Kummer erzählen, freudig erglänzen zu machen, und kann sich nicht trennen von diesem Schweigen heischenden, Ruhe gebietenden Blick. Da, mit einem Mal, wird unser Blick von den Augen doch abgelenkt, und mit Staunen betrachten wir den Mund. Einen seltsamen Zug bemerken wir an ihm, der zunächst gar nicht zu dem Ausdruck der Augen passen will. Er entdeckt uns keine Sorge, er rührt von keiner trüben Erfahrung her — nein, im Gegenteil: tausend schelmische Streiche sind es, die dieser Zug verrät; ein silberhelles Lachen hat ihn zurückgelassen. Um die Mundwinkel spielt es, wie das verhaltene Lachen eines Kindes, das glücklich war, in den Augen aber liegt der ganze Schmerz eines Weibes — das glücklich war.

Unter dem Bilde steht geschrieben: Eleonora Duse als Locandiera.

G. A.

**Vortragskunst**

Die Kunst, nichtdramatische Dichtungen öffentlich vorzutragen, hat keine Tradition und deshalb bis jetzt noch keine Ästhetik. Noch herrscht allgemein fast der Schauspieler, der die Technik seiner Darstellungskunst wahllos auf den Vortrag von Gedichten oder Novellen überträgt. Daß die ganz andern Formgesetze und Wirkungstendenzen jener Poesiearten völlig andre eigene Ausdrucksweisen erheischen, das wird kaum empfunden, noch seltener bedacht, und fast nie Impuls eines praktischen Versuchs. Um so mehr Beachtung verdient jedes Zeichen, das einen Fortschritt in dieser Richtung kündet, jedes Körnchen, das auf den völlig brachliegenden Boden dieser Vortragskunst gesät wird. Im vorigen Winter waren hier die sehr bedeutsamen Ausführungen und Darbietungen Richard Dehmels auf dem Gebiet lyrischer Rezitation zu verzeichnen. Auf den noch viel weniger gepflegten Boden der Prosarezitation hat sich kürzlich mit einem im „Künstlerhaus" veranstalteten Vortragsabend Dr. Emil Milan gewagt. Er trug zwei umfangreiche Novellen vor — und zwar auswendig. Diese zunächst nur verblüffende Äußerlichkeit erscheint uns sehr bald als innerlich notwendige Form einer planvollen Kunstübung. Das Wesen der Erzählungskunst und jedes in ihr etwa nachzuweisende Formgesetz wurzelt nämlich darin, daß nicht die handelnden Personen, sondern der Erzähler der Geschichte Träger des unmittelbar sinnlichen Eindrucks auf den Hörer sein muß. Die epische Illusion bleibt im vollendeten Erzählungswerk stets abgedämpft durch die Anwesenheit des Autors im Vordergrund, sie darf nie dramatische Trugkraft gewinnen. Deshalb muß, wer eine Erzählung vorträgt, nicht so auf eine schauspielerisch zwingende Darstellung

des Inhalts als auf restlose Verkörperung des Erzählers ausgehen. Der Erzählende muß als die eigentliche Hauptperson in jedem Moment fühlbar sein. Um diesen vollendet darzustellen, muß der Rezitator aber frei sprechen — denn mit dem Buch zwischen seinem und der Hörer Gesicht könnte er niemals als unbefangener Mitmensch, der uns gerade eine Geschichte erzählt, wirken. So drückt diese Äußerlichkeit, die uns zunächst in ihrer mnemotechnischen Erstaunlichkeit etwas nervös macht, doch bald überzeugend aus, daß Milan das richtige antischauspielerische Grundprinzip für Erzählungs-Vortrag gefunden hat: die Rückbeziehung und Abstimmung jedes Gefühlsausdrucks, zu dem der Inhalt Anlaß bietet, auf die Mittelpunktsperson des Erzählers! Wie weit nun dieser Grundsatz den einzelnen Rezitator zum Siege führt, hängt davon ab, wie ihm die Persönlichkeit des vorzutragenden Autors liegt. (Der Erzähler, keine der erzählten Personen, ist die „Rolle" des Vortragskünstlers!) Dem Doktor Milan schien mehr die nervösdifferenzierte, bis zur Brutalität eindringliche, in sich wieder mehr dramatische Erzählerart Jacobsens (in dem großen Meisterwerk „Frau Foens" als die naive Heiterkeit und Anmut Daudets (in dem entzückenden Genrebild „Die Alten") zu liegen. Solch besonderes Bedenken nimmt aber dem ganzen mit außerordentlichem technischen Können ins Werk gesetzten Versuch nichts von seiner prinzipiellen Bedeutsamkeit. Bb.

---

**Nationalfestspiele**

Über die aesthetische Bedeutung von Nationalfestspielen für die deutsche Jugend sprach Professor Adolf Stern aus Dresden vor einer Versammlung von Pädagogen und Philologen in Weimar. Man geht mit den Plan um, solche freie Festaufführungen im klassischen Stil an der weimarer Hofbühne ins Leben zu rufen. Die nach dem orientierenden Vortrag unter Verzicht auf die Oeffentlichkeit gepflogene Aussprache förderte die Sache insofern, als sie bewies, daß ideal gesinnte Männer und Frauen die besten Absichten haben.

Dennoch scheint es im vorbereitenden Stadium der Beratung erlaubt und erwünscht, auch „Skeptiker und Schwarzseher" zu Worte kommen zu lassen. Wir leben in einer unfreudigen, unzufriedenen Zeit, voll von Zweifeln und sozialer wie politischer Verdrossenheit einerseits — und mußpatriotischer Schönrednerei anderseits. Hat heute das Wort „national" noch soviel erhabene und werbende Kraft, um einen Plan zu verwirklichen und dauernd durchzuhalten, der mit so hohen Kosten verbunden ist? Man braucht jährlich circa 45 000 M. für einen Festspielzyklus; und will dazu einen Riesen-Verein von fünfzigtausend Mitgliedern gründen, mit einem Mindestbeitrag von einer Mark. Der deutsche Flottenverein hat mit Mühe dreißigtausend Mitglieder geworben. Es fragt sich, ob bei der heutigen Gesinnungsflauheit die Wogen der Begeisterung hoch genug gehen, um die Kosten aufzubringen. Der nervus rerum steht einstweilen noch, als der brutalste aller „Geister der Schwere", der Realisierung entgegen. Sind die Zeiten vaterländischer Not nicht zumeist mehr geeignet, zu hohen Ideen zu entflammen, als die gegenwärtige, wo uns Deutschen so erdenwohl geworden ist, daß wir schon bei unsrer Schuljugend manchmal eine frühreife Skepsis zu spüren vermeinen?

Wer hilft da? Es waren auch Frauen bei der Beratung anwesend. Wie uns mitgeteilt wurde, hat der Schillerbund deutscher Frauenvereine unlängst eine Viertelmillion an eingesammelten Geldern ab-

geliefert. Das ist imponierend. Man wende sich also auch in diesem Falle an die Frauen; vielleicht erlebt man Überraschungen. Die deutschen Frauen sind zumeist kunstkonservativ und patriotisch zugleich gesinnt; als Mütter und Erzieherinnen für Knaben und Mädchen hätten sie ein hohes Interesse an der Erhaltung der Ideale. Für die deutschen Dichter sind die Frauen durchschnittlich eher zu entflammen als die Männer. Also: zu den Müttern, zu den Müttern mögen die Werber gehen! Gelingt es, sie zu gewinnen, zu begeistern, dann wäre die Auforingung der Kosten für die geplanten Nationalfestspiele wesentlich erleichtert, vielleicht sogar schon gesichert.

Wilhelm Schölermann

---

**Thummelumsen**

Als Gustav Wied der Däne wegen böser Schriften im Zuchthaus saß, gelobte er sich, nach seiner Entlassung einen Kursus im Rechtschreiben zu nehmen und seine Bücher so zu verkehren, daß sie der Papst seinen Schwestern zu Weihnachten schenken könne. Gustav Wied hat — in seiner Art — diesen Schwur gehalten. Er ward klug wie die Schlangen, entschlüpft allen Fährlichkeiten der Wahrheit und birgt seine arge Meinung listig unter den Rosen schöner und sanfter Worte. Kurzum: er ist Ironiker geworden und das Ebenbild seines Zollkontrolleurs, den sie die „leibhaftige Bosheit" nennen, und der Menschen und Dinge nach den verdrehten Gesetzen des Dichters deklariert. Dieser Roman von der „leibhaftigen Bosheit", dessen Held ein Ironiker ist, konnte in der Dialogisierung „Thummelumsen", die Wied für eine Komödie in vier Akten hält, keinesfalls ein Drama werden: denn Ironie ist handlungstötend und niemals selbst Handlung. In der Tat schrumpft der deklarierende Held des Romans alsbald zu dem fadenscheinigen und mehr als überflüssigen Requisit des Raisonneurs zusammen, während die von ihm glossierte Episode „Thummelumsen" Mittelpunkt der Komödie wird. Der gutmütige Narr Thummelumsen hat einen alten, blinden, kahlen Hahn als ein — nach Leutnant Ekdals Wildente parodiertes — Symbolum, und er hat dazu eine alte, blinde, kahle Idee: den verfallenen Hof seiner Väter zurückzukaufen; und verpfuscht sich mit der Erreichung dieses Ziels blindlings sein Leben. Allein trotz dieser glücklich angegriffenen Verschiebung des Romans zur Charakterkomödie beharrt auch Thummelumsen mit seiner stupiden Verbohrtheit überflüssig und kläglich inmitten der krampfhaften Entscheidungen eines willkürlich herangezogenen Geschehens. Denn ist es nicht pure Autorenwillkür, daß Thummelumsen in der Lotterie gewinnt: nur damit ihm das Geld zu Kopfe steigt und er im sichern Vorgefühl des Besitzes, den Rückkauf des väterlichen Gutes hinausschiebt, bis es zu spät dazu ist? Und ist es nicht ebenso Autorenwillkür, daß zu gleicher Zeit die Witwe Svendsen erbt: nur damit sie, in ihrer Mannssucht von Thummelumsen hohnvoll abgewiesen, ihm aus Rache den Hof vor der Nase wegkauft? Die leibhaftige Bosheit des Dichters, die mit dem Roman unbeschadet umspringen durfte, verdrängt in der Komödie das Urgebot der dramatischen Notwendigkeit: sie ist es, die Thummelumsen zwingt, die verschmähte Wittib zu heiraten, um doch noch zu dem Hofe zu kommen, sich für seine unfruchtbare Idee mit Leib und Seele zu verkaufen.

Ironie ist eine Art, die Welt zu betrachten, ist aber nicht selbst schon Weltanschauung. Ironie kann also kein Weltbild schaffen und deshalb auch kein Drama. Sie

irrlichtert statt zu beleuchten, vermag irrlichternd allenfalls zu warnen, kann nur negativ beweisen und belehren. Was nun, mein lieber Raisonneur, ist mit Thummelumsens widersinniger Heirat bewiesen? Daß sich das lockende Glück durch blindwütige Hartnäckigkeit der Verfolgung in unser Unglück wandeln kann? Was, mein Raisonneur, ist damit gelehrt? Daß wir unsre Ziele ins Leben hängen sollen und nicht in die Idee? O, mein Freund, bedurftest Du des vieraktigen Geschwätzes von allerhand Pfahlbürgern, um das zu explizieren? Bedurftest Du der Lotteriegewinne und Erbschaften? Und Dich selbst!? Du bedurftest einzig und allein Deines Helden aus Don Quixotes Geschlecht — an seines Wesens Kern: an seinen Wandel im Bleiben aber kamen alle schleichende Ironie und bissigen Glossen und aufrichtigen Humore nicht heran. Wenn das Stück bei seiner Aufführung im altonaer Stadttheater — einer herzlich schlechten und nur durch Herrn Wehrlin in der Titelrolle interessanten Aufführung — dennoch nicht ganz abfiel, so ist das der Kette satirischer Einfälle zu danken, deren Perlen immer wieder zwischen öden Pausen aufblinkten.

Leonhard Adelt

---

**Die Sonnenprinzeß**

Dieses lang, allzulang ausgesponnene Stück der karlsruher Schriftstellerin Johanna Wolff-Friedberg spielt in der, ach, aus so vielen gelehrten Büchern bekannten Renaissancezeit. Taddeo, der Herzog von Parma, soll die Prinzessin von Cypern — eben unsre Sonnenprinzeß — heiraten, wenn er Byzanz besiegt hat. Dazu gibt ihm Frau Wolff in einem außerordentlich überflüssigen Vorspiel, worin die Sonnenprinzeß als ungekannter Page ihren spätern Ehegemahl umgaukelt und umzaubert, drei Jahre Zeit. Taddeo bleibt — natürlich — Sieger, zieht nun in Cypern ein, erkennt seinen Pagen wieder und entbrennt — natürlich — in Liebe. Er findet aber auch am Hofe seiner Braut, die, kosmopolitisch wie sie sich nun einmal gibt, Mädchen verschiedener Nationen um sich hat, seine frühere Geliebte, die Bolognesерin Violante, und nimmt von ihr starken, rührenden Abschied. Dabei belauscht ihn — das ist doch so einfach — die Sonnenprinzeß und aus der andern Kulisse heraus — desgleichen sehr einfach — Kleanthes, ein griechischer Lehrer und hoffnungsloser Liebhaber des Prinzeßchens. Jetzt schieben sich vor die Sonne graue Wolken. Und während alles am Hofe daran ist, sie zu verscheuchen, wird Prinzeßchen zur Heldin, das heißt: es räumt der ersten Geliebten das Feld und stirbt. Mit Kleanthes, dem Griechen, fährt es aufs Meer hinaus und kehrt nicht wieder.

Diese ganz undramatische Fabel — Taddeo bleibt völlig, die Prinzessin bis zum letzten Akt passiv — ist in episch breiten Gesprächen ausgesponnen, von denen kaum eines den Ehrentitel „dramatische Szene" verdient. Die Technik ist indiskutabel. Keine einzige Gestalt ist wirklich dichterisch oder dramatisch geformt. Der Dialog ist fast durchweg seiner innern Anlage nach nicht andres als Monolog. Bleibt als einziger Vorzug: Hie und da fällt ein blank stilisiertes Sätzchen gefällig ins Ohr.

Am mannheimer Hoftheater schuf die Regie des Intendanten Hagemann zwei prächtige Szenenbilder, von denen jedoch das eine, das des Vorspiels, mehr Pracht als Harmonie der Farben zeigte. Die Darstellung bewegte sich auf einem betrüblich niedrigen Niveau.

Hermann Sinsheimer

---

**Die Hochzeitsfackel**

Die erste Premiere des Neuen Schauspielhauses. Aus rätselhaften Gründen sind genau vierundzwanzig Plätze doppelt ausgegeben worden. Es müssen also erst vierundzwanzig Stühle ins Parkett gestellt werden. Das verzögert den Beginn der Vorstellung um eine halbe Stunde. Wer hofft, daß diese halbe Stunde eingebracht werden wird, sei es durch Kürzungen im Stück, sei es durch Beschleunigungen im Spiel, sieht sich betrogen. Harre, meine Seele, und sehne dich nach den Herrnfelds. Es liegt nahe, denn sie haben vor Jahren dasselbe Stück geschrieben wie Max Dreyer anno 1906. Ihre „Hochzeitsfackel" hieß „Endlich allein". Und nun bitte ich es für keinen Scherz zu halten, wenn ich zu begründen versuche, warum die Herrnfelds an Kunstverstand, an Sprachkraft, an Witz und an Ehrlichkeit den Dreyer von heute weit übertreffen. (Daß, nebenbei, die Semiten unvergleichlich besser Theater spielen als die Halmiten, wird man mir ohne Begründung glauben.)

Die Herrnfelds sagen sich, rechnerisch begabt, wie sie sind: Ein Akt für einen Akt! und muten ihrem Publikum nur einen Akt lang zu, die Hindernisse mitzuerleben, die sich einem Hochzeitspaar auf dem Wege zu dem Akt entgegentürmen. Herrn Isidor Blumentopf schickt sein Geschäftsfreund Barches in kritischer Situation einen Quälgeist nach dem andern an die Tür, und es dauert eine geschlagene Stunde, bis die Liebesleutchen zu einander kommen. Bei Dreyer dauert es drei Stunden und vier Akte. Mit den äußerlichen Hindernissen kann auch er nur einen Akt füllen. Er muß also innerliche Hindernisse ersinnen. Nachdem sich die Kurfürstin-Muter, Minister, Hofmarschall, Gesandte e tutti quanti verzogen haben, muß die Braut sich drei lange Akte lang sträuben. Warum sie es tut, und was sie eigentlich will, das weiß ich nicht, das weiß Dreyer nicht, und das weiß sie selber nicht. Aber der Dichter braucht diese Gefühlswirrnis, um aus einem uneinträglichen Einakter ein abendfüllendes Stück zu machen, und wir müssen es büßen. Müssen es büßen mit einer Fülle von überflüssigen täppischen oder schlüpfrigen Episoden, mit einem mühsam zusammengeharkten Detailkram, der das Ende des siebzehnten Jahrhunderts keinen Augenblick lebendig macht, und mit einer Versprache, die Dreyer für die Sprache jener Zeit oder für Poesie oder für beides zugleich hält. Barbara, die Braut, will Selinden vom Theater „mit einer Fackel von der Erde in den Ozean jagen." Das ist Dreyers Dichtersprache. Wenn mitten in Isidor Blumentopfs Vorbereitungen eine Hebamme, heimtückisch von Barches abgesandt, sich vor dem Brautgemach einfindet, so schreit der herausgerufene Bräutigam in seiner Qual: „Was heißt das? Ich bin doch noch garnicht so weit!" Das ist die Sprache des Lebens. Das ist Poesie. Das ist Witz. Obscöner Witz, selbstverständlich. Schweinernes ist bei den Herrnfelds nur in der Küche verpönt — ihre Bühne lebt davon. Aber es ist ein Unterschied zwischen ihrem obscönen Witz und der witzlosen Obscönität, die heute Max Dreyers Stärke ausmacht. Und es ist ein weiterer Unterschied, ob jener obscöne Witz Selbstzweck und Stil eines Stückes ist, oder ob diese witzlose Obscönität mit dicker Absichtlichkeit von Zeit zu Zeit psychologische Bemühungen und sentimentale Anwandlungen unterbricht, um ein gelangweiltes Publikum zu reizen. „Ich tat euch Sächelchen hinein . . .", so hört man auch diesmal, wie im „Tal des Lebens", einen Autor sagen, der zu dem Weg von Rostock nach Budapest immerhin einige Jahre gebraucht, sich aber in viel kürzerer Zeit da unten so eingelebt hat, daß er nicht wieder weg zu wollen scheint.

**Tempora . . .**

1885

Nein, verehrliches Premierenpublikum! und ihr, hochweiseRichter! Blumenthals „Tropfen Gift" ist kein Schauspiel, das sich sehen lassen kann. Schließlich ist es nicht so sehr die schwache Motivierung, die schiefe Charakteristik, die Unkenntnis der Welt, die Geschraubtheit der Sprache, was gegen das Stück spricht. Ein durchdringender Grundzug unkeuscher Empfindung ist vielmehr der Tropfen, welcher den ganzen Trank vergiftet, und welcher uns veranlassen könnte, drei Kreuze davor zu setzen. Paul Schlenther

1886

Auch der neusten Produktion gegenüber ist das Deutsche Theater zaghafter als manches Hoftheater. Man hat keinen literarischen Ehrgeiz. Schönthan und Herr Kadelburg, die Dichter der „Goldfische", gelten für vornehmer als Anzengruber und Wildenbruch. Für die soziale und künstlerische Bedeutung der modernen skandinavischen Bühnendichtung scheint entweder das Verständnis oder die Kraft zu fehlen. Statt dessen jubiliert man und vertändelt die Zeit mit Gaukelspielen. P. S.

1888

An dem Bestreben, die traurige Kehrseite einer Lächerlichkeit zu zeigen, leidet Blumenthals Kunst in „Anton Antony" völligen Schiffbruch. Blumenthal wäre der geeignete Mann für Stücke, in denen irgend ein lästiger und doch lustiger Charaktertypus porträtartig sich entwickelt. Dadurch würde der Verfasser vor den bei ihm so zahlreichen Geschmacklosigkeiten und Roheiten des Gefühls besser behütet. P. S.

1894

Es geschah das Sonderbare, daß ein von Schönthan und Kadelburg gemeinsam zusammengeleimter Schwank sogar von den Freunden Richard Skowronneks als zu kindisch empfunden wurde. Man lachte zwar, aber man lachte aus. Das Mißgeschick, das Kadelburg mit dem Genossen Schönthan im Königlichen Schauspielhause erlebte, teilte er auch im Lessing-Theater mit seinem andern Genossen Blumenthal. Ihr Schwank „Zwei Wappen" wurde von den Verehrern der „Großstadtluft" nicht mehr goutiert, und die Handels-Gesellschaft Kadelburg-Blumenthal soll infolgedessen ihre Firma gelöscht haben. P. S.

1896

Berlin ließ sich durch die Rücksicht auf den treulosen Liebling nicht hindern, die erste Novität, die er brachte, Blumenthals innerlich und äußerlich faules Lustspiel „Das Einmaleins", in dem Engels einen menschenunmöglichen Trottel zu geben hatte, unzweideutig abzulehnen. Ueber die fade Posse, die sich mühsam von Witzchen zu Witzchen ringt, verlohnt es kein Wort zu verlieren. P. S.

* * *

1906

Zeitungsnotiz: Direktor Dr. Paul Schlenther war zur Premiere des neuen Schwanks von Gustav Kadelburg und Richard Skowronnek nach Berlin gekommen und hat „Husarenfieber", um das sich auch das Deutsche Volkstheater in Wien eifrig bewarb, sofort für das K. K. Hofburgtheater angenommen.

Berliner Börsencourier: Direktor Dr. Paul Schlenther hat bei seiner Anwesenheit in Berlin Herrn Dr. Oscar Blumenthal die Mitteilung überbracht, daß sein Lustspiel „Das Glashaus" am Hofburgtheater in Wien eine ungewöhnliche Anziehungskraft ausübt und in den bisherigen acht Wiederholungen eine Gesamteinnahme von rund 4800 Kronen ergeben hat.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lützenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
29. November 1906
II. Jahrgang Nummer 48

# Komödien

Unter dem einen Wort „Komödie" begreift man seit langem zwei völlig wesensverschiedene Spielarten der dramatischen Dichtung — zwei Arten, so sehr verschieden wie Geist und Gefühl, wie Witz und Humor. Die eine Art Komödie ist so alt wie das abendländische Drama selber — ja sie hat gleich im Beginn ihren Höhepunkt gehabt, durch ihren größten Meister, durch Aristophanes, den witzigsten der Menschen, den phantasiereichsten der Bühnenschreiber. Sie hat dann fortgelebt bei Lateinern und Romanen und ihren letzten heute noch drei Viertel unsrer Bühnenabende füllenden Typus in dem Theater des Beaumarchais gefunden. Von diesem in Gesinnung und Technik revolutionären Molièreschüler geht es herab zur modernen französischen und deutschen Schwankindustrie der Namenlosen, was nicht verhindert, daß ab und zu auch wieder ein starkes Temperament, ein großzügiger Kopf sich dieser Komödie, der Komödie des Geistes und Witzes, der Anklage und des Hohns, der Karikatur und der Satire, als kongenialen Ausdrucksmittels bedient. — Die andre Art „Komödie" ist jünger, ist nicht älter als das Drama germanischer Rasse — wie denn überhaupt, scheint mir, jenes seltsam köstliche, vom Witz so völlig verschiedene Ding, das wir „Humor" nennen, erst mit den Germanen in die Kulturwelt gekommen ist. Darin aber ist die Geschichte der humoristischen Komödie der Geschichte der witzigen Komödie gleich, daß ihre größte Leistung gleich am Anfang steht: die größte Gestalt humoristischer Bühnendichtung bleibt bis auf weiteres Shakespeares Lieblingssohn Falstaff. Seitdem lebt die humoristische Komödie von seltenen begnadeten Glücksstunden einiger großen deutschen Dichter: sie lebt in Lessings Minna, in Kleists Adam und Kleists Amphitryon; sie bildet das Ziel des nicht gleich glücklichen Ringens bei Hebbel, bei Grillparzer und Raimund, und sie hat ihre letzte schönste Blüte bei unserm Anzengruber, dem Dichter der unsterblichen „Kreuzelschreiber". Daneben hat auch diese Kunst ihren Abstieg zur handwerklichen Massenwirkung gehabt und zwar auf der Bahn des „Volksstücks", der wiener und berliner Posse. Denn wenn der Witz der Boulevardposse sich im wesentlichen darauf gründet,

daß eine verzwickte Situation die Dummheit, Schlechtigkeit oder Albernheit eines verehrlichen Mitmenschen aufdeckt, so beruht die komische Wirkung der Nestroy und Angely, Karlweis und L'Arronge ganz hauptsächlich darauf, daß irgend ein grundbraver, tiefsympathischer Kerl gewisse kleine komische Eigenheiten und Redensarten hat, die uns immer wieder lachen machen. In dieser etwas pöbelhaft vereinfachten, groben Form steckt immer noch das Wesen der humoristischen, germanischen Komödie. Dies Wesen aber ist die Liebe, die herzliche Sympathie, mit der der Autor seine Menschen sieht, und die ihn über Unzulängliches lächeln und scherzen, niemals höhnen und spotten läßt. Wie die germanische Tragödie beruht auch diese Komödie auf tiefer seelischer Gerechtigkeit, darauf, daß der Dichter sich einfühlt in jede Gestalt, sich mit jeder, sie alle mit einander gleichstellt als notwendige Gottesgeschöpfe, daß er mit lächelnder Rührung die innere Notwendigkeit auch in Lächerlichen spürt und spüren läßt. Das ist das Wesen des Humors. In der lateinischen Komödie aber herrscht der Witz; der Witz, der, ein Kind des Verstandes, den Autor scharf und klar über seine Geschöpfe stellt, der Witz, der kritisirt, verurteilt, spottet.

Diese beiden Arten der Komödie sind so notwendig und so unvergänglich wie die beiden verschiedenen Typen der menschlichen Psyche, deren Ausdruck sie sind. Gerade in diesen Tagen wieder haben zwei deutsche Schriftsteller von geistigem und künstlerischem Rang Komödien ausgehen lassen, die für die zwei im Wesen grundverschiedenen Arten des Dramas sehr charakteristisch sind.

Der Schüler der Lateiner ist Paul Ernst. Aber er ist kein Lateiner. Ihn reizt es nicht, mit ursprünglicher Gewalt voll intellektuellen Übermuts, voll graziöser Schadenfreude die Oberflächen-Erscheinungen der Welt zu bekritteln und zu bespotten — er hat die Blutschwere eines deutschen Lyrikers, das langsame Lebenstempo eines deutschen Philosophen und — leider auch! — die zähe ernsthafte Gründlichkeit eines deutschen Kunstdenkers. Und da diese geistige Qualität in Paul Ernst doch wohl die übermäßige ist, so hat der spirituelle Ästhet Ernst den viel erdhafter veranlagten Dichter Ernst langsam und planvoll zur lateinischen Kunstübung hinerzogen, zu einer Produktion von kristallheller Verständigkeit, der alles Dunkle unklar, alles unverständig Sinnliche unrein heißt, und die selbst die inkommensurablen Gefühle des Lyrikers und Philosophen Ernst an klar angewiesene Stellen als klar abgegrenzte Faktoren ins große Rechenexempel des Geistes setzt. So ist die „Nacht in Florenz", dies technisch ausgezeichnete Boccaccio-Potpourri, entstanden; so die beiden eben edierten Lustspiele „Der Hulla" und „Ritter Lanval"! Besonders das zweite Stück, der „Ritter Lanval", der uns im Kostüm und Ton der Artussage das tolle Traumspiel einer Sommernacht vorgaukeln will, wirkt ein Schulbeispiel, wie ein Paradigma, das in belehrender Stil-

gerechtheit verwirrter Unklarheit, höchst verwerflichen Durch- und Ineinander von Ernst und Lust entgegengestellt wird. Die Spitze dieser Belehrung richtet sich, wie man wohl merken muß, gegen den Dichter des „Sommernachtstraums", den William Shakespeare, der — trotz aller guten literarischen Erziehung — im letzten Grunde jedem guten Lateiner so verhaßt, wie uns anders gestimmten heilig ist. Paul Ernst ist nun aber gar nicht der Mann, einen im Sinne der lateinischen Komödie stilreinen, witzigklaren Sommernachtstraum zu schreiben. Als Lyriker wie als Denker reizen sein deutsches Gemüt immer wieder dunkle Tiefen — und so stehen im „Lanval" ein paar wundervoll ernste, lyrisch starke Szenen. Dann aber bewährt sich der lateinische Kopf. Nicht wie beim ungeordneten Shakespeare strömt aus einer tiefsten Quelle Entsetzen und Heiterkeit hervor; klar und scharf wird geschieden. Ernsts komische Gestalten sind nicht etwa ernsthaft wirkliche Menschen, deren Leben uns innerlich berühren und durch ihre Unvollkommenheiten erheitern könnte, nein, sie sind mit konsequenter Absicht als naturlose Karikaturen im Stil der großen lateinischen Possentradition geformt, bewußt und überlegen satirisch gezeichnete, unplastische Komika. Der eine ist nur ein Bibelverse und Moralsprüche stotternder Diener, der andre nur ein rohe Sinnlichkeiten lallender Satyr, der dritte nur ein Sprichwortweisheit galoppierender Parvenü von Schneidermeister, der vierte nur ein trottelhaft seniler Richter. Diese Karrikaturen könnten nun trotz ihrer ostentativen Naturlosigkeit sehr geistreich und (im rein witzigen Sinne) komisch wirken — wenn sie nur mit mehr ursprünglicher Laune aus dem echten gallisch-galligen Karikaturen-Temperament eines Satirikers geflossen wären, wenn sie nicht zumeist so nach emsiger Bemühung, nach ernsthaftest befolgtem ästhetischen Prinzip röchen und dabei so stillos unverbunden und schrill neben den völlig andersgestimmten Schöpfungen des Lyrikers Ernst stünden. Ganz ähnlich geht es im „Hulla". Die mit allzuabsichtlicher Naivität geführte Geschichte von dem Hofdichter Mustapha, der als Günstling des Kalifen Harun ad Raschid allerlei Leid und Glück durch die Laune des Herrn erfährt und mit listiger Lügenkunst zum Ziel seiner Liebe kommt, diese Geschichte enthält zwar in der Charakteristik des Herrschers ein paar wundervolle tragische Worte und die Gestalt des Dichters taucht einmal (als der Sultan seine Dichterlüge so schnell zur Wahrheit macht, daß der Phantast dicht daran ist, sich für einen Allmächtigen zu halten) sogar in das Licht eines wirklich tiefen Humors. Aber die eigentliche Komödienwirkung ist auch hier wieder ganz auf die rein karikaturistischen Typengestalten lateinischer Konvention gesetzt: ein nichts als beutelschneiderischer Kadi, ein nichts als hilfloses Muttersöhnchen, eine lediglich hennenhaft besorgte, ganz dumme Mutter, eine grobgeschwätzige Dienerin. Nur kommen diese Witzgeschöpfe nicht zu starker und reiner Wirkung, weil ihre einseitige Witzigkeit kein Temperament, sondern ein Prinzip

gezeugt hat, und weil ihr lateinisches Wesen unorganisch neben Elementen germanischer Art steht. So gewiß die Komödie lateinischer Artung, von einem starken und ihr ursprünglich gemäßen Geist gestaltet, ein köstliches und jedes Ruhmes wertes Kunstwerk sein kann, so gewiß ist sie doch nicht, wie Ernst glaubt, die einzig wahre Art der Komödie; denn gerade Ernsts talentreiche und unharmonische, wirkungsschwache Arbeiten beweisen, daß die menschliche Natur umfangreicher sein kann als diese Form, daß es eine Art heitern Weltsehens gibt, für die die Typenschrift des witzigen Karikaturisten doch nie den rechten Ausdruck aufzeichnen kann.

Dies Weltsehen und dazu einen von lateinischen Kunstdogmen freien Verstand hat Otto Falckenberg, und er gibt ihm Form in seiner humoristischen Komödie germanischen Stils, die „Doktor Eisenbart" heißt. Falkenberg sucht nicht Typen, in denen mit überlegenem Spott Menschenschwachheit gerichtet wird, er sucht Individuen, Menschen von seinem Fleisch und Blut. Er fühlt sich mit diesen Menschen eins in der großen Schwachheit des Fleisches und Blutes gegenüber den dunkeln Übermächten des Lebens — aber weil er in guter Stunde mit einem harmoniebeschwichtigten Herzen hinfühlte, so sah er nicht das Tragische menschlicher Niederlage, sondern das von vornherein Komische menschlichen Widerstandes in diesem großen Wirbel: Leben. So erwuchs ihm Humor, so schrieb er die Komödie vom Eisenbart. Eisenbart ist ein falscher Heilkünstler, ein Schelm und Betrüger, er beherrscht als der Schlauere das dumme Volk — aber das Schicksal übergaunert ihn, fängt ihn in der eignen Schlinge. In eroticis hat dieser Menschenkenner besonders die dümmern Mitmenschen begaunert: er hat zahllose unfruchtbare Frauen geheilt — auf schändlich einfache Art! — und er hat insbesondere schwunghaftesten Handel getrieben mit Ringen, deren Stein eheliche Untreue anzeigen sollte und im übrigen aus harmlosem grünen Glas war. Dieser Eisenbart nun hat eine wahre und tiefe Leidenschaft: Kätchen, sein Weib — an ihr hängt sein Menschlichstes. Aber im scherzenden Spiel hat er auch ihr den schwindelhaften Glasring an den Finger gesteckt — und nun geschieht es, daß in einem Augenblick, wo Eisenbart schweren, obschon ungerechten, Verdacht gegen die Treue seines Kätchens haben muß, der Ring zersprungen ist. Ein dummer Zufall, aber für Eisenbart eine furchtbare Katastrophe. Er muß an der Unwahrheit seiner eigenen Lügen zweifeln, muß sich für einen Zaubertäter wider Wissen und Willen halten und als erste Wirkung dieses Zaubers sein menschliches Unglück erkennen. So hat das listigere Geschick dem armen Betrüger das eigene Netz über den Kopf geworfen. Das Leben verlacht den Klugen, wie der Kluge den Dummen: alle sind Spielball in unbekannten Händen. — Ein glücklicheres Bild humoristischer Lebensabspiegelung als diese Ringgeschichte ist nicht oft gefunden worden.

Dies ist ein Komödienmotiv von großem Wurf: es reicht ins Tiefe und Weite, reicht recht an die Schwelle tragischen Entsetzens, das dicht neben jeder großen Komödie schlummert. „Denn der wahre und tiefe Humor spielt so mit der Unzulänglichkeit der höchsten menschlichen Dinge, wie der falsche mit den einzelnen herausgerissenen Individuen." Der Moment der Eisenbartschen Selbstverwirrung ist in seiner tragikomischen Macht denn auch der Höhepunkt von Falckenbergs Drama. Dann, im dritten Akt, schiebt sich leider eine Nebenhandlung breit und ablenkend in den Vordergrund. Eisenbart soll — nach seiner bewährten Methode! — die unfruchtbare Serenissima behandeln, und kommt, da seines Kätchens Treue sich ihm inzwischen zugleich mit der Schwindelhaftigkeit seiner Ringe bestätigt hat, nun in das Dilemma: der geliebten Frau untreu oder als ein prahlerisch unfähiger Quacksalber eingesperrt zu werden. Dies zweite Motiv hat nicht die einfache Größe und Tiefe des ersten, ist ihm auch nicht innerlich angegliedert und nimmt so mit seinem Intrigenspiel und seinen mehr im lateinischen Typenstil gehaltenen Hofkarikaturen der Komödie die inhaltliche und stilistische Einheit. Dies Nebenspiel überlastet auch noch den letzten Akt mit seinen Motiven — aber am Schluß steht wieder ein prachtvoll humoriges Bild: der scheingehenkte Eisenbart, der aufersteht, weil der Henker einst sein treuer Hanswurst war. In solchen Erfindungen und mehr noch in der lebendigen Sprachkraft, die glaubliche Gestalten voll inwendigen Humors zu schaffen vermag, verrät sich ein Talent von hohem Rang — ein Talent, das uns vielleicht noch reiner gerundete, noch tiefer gegründete Werke bescheeren wird als diese in vielem schon so erquickliche Komödie vom „Doktor Eisenbart". Die zur germanischen Komödie Berufenen sind so selten, daß ein Mann wie Falckenberg Anspruch hat, aufs herzlichste begrüßt zu werden.

Julius Bab

---

# Weckruf

Da ich auf braunem Waldsteig träumend schritt,
Wob über'n Weg ein Streifchen Sonnenschein.
Glomm hin und wieder, glänzte, gleißte, glitt
Waldein.

Ein Weckruf hat den Weg mir überhellt.
Der sprach: du träumst und siehst mich nicht.
Du blickst in dich und deine dunkle Welt.
Ich bin das Licht.

Ernst Lissauer

---

Aus einem Gedichtbuch, das, unter dem Titel: „Der Acker", im Dezember bei Hugo Heller & Co., Wien, erscheint.

# Frühlings Erwachen

Vor zehn Jahren schien es unmöglich, Wedekind aufzuführen. Vor fünf Jahren schien es unmöglich, „Frühlings Erwachen" aufzuführen. Heute ist nichts mehr unmöglich. Das ist an sich, besonders aber in diesem Falle ein Glück. Das Bild eines Dichters wird für die, welche nicht imstande oder nicht gewillt sind, ein Drama zu lesen, also für die Mehrzahl, fertig oder richtig gestellt. Wie diese Mehrzahl es bisher kannte, war es ein Zerrbild. Wedekind: der Bänkelsänger, der Karikaturist, der Blasphemiker, der Cyniker — ein Clown, der bald grinste, bald flennte, uns aber keineswegs immer zuverlässig unterscheiden ließ, was er gerade tat, und dessen Tränen man, je nach Neigung, für Tränen des Herzens oder des Krokodils halten konnte. Das war ein Reiz für uns und eine Gefahr für den Dichter, der sich schließlich eines Tages die Brust aufriß und uns lauter als nötig zurief: „Seht, es sind Schmerzen, an denen ich leide!" Dieses Stadium der Sentimentalität ist noch durch kein neues Werk überwunden. Wedekind steht heute wahrscheinlich an einem Scheidewege. Da war es der geeignetste Zeitpunkt, von seinen Dramen, uns zur Freude und ihm zur Mahnung, dasjenige aufzuführen, das von ganz reinem Ernst überwältigend erfüllt ist, und in dem sein Herz schlägt, ohne daß er mit dem Finger darauf hinweist. Seine Absichten können hier nicht einmal von den Dümmsten verdächtigt werden. Über den Grad des Gelingens gehen die Meinungen, wie gewöhnlich, auseinander. Welcher Meinung ich bin, wird der aufmerksame Leser bereits gemerkt haben. Ich will aber zur Verstärkung noch sagen, daß ich die Andersmeinenden, soweit sie eines Urteils fähig und nicht versteinert sind, kaum jemals weniger begriffen habe als hier.

Zwischen zwei Altern — die Zeit, wo, nach Rellings Ausdruck, die Stimme wechselt. Dem Knaben ist vor jedem seiner Triebe, deren Tragweite er nicht kennt, wollüstig bange. Es lockt und stößt ab. Das Mädchen ahnt und fragt, erhält keine Antwort oder, noch schlimmer, die halbe und hat sehnsüchtig-traurige Gedanken vor dem Einschlafen. Die Schule verschärft die peinvolle Wirrnis des Uebergangs. Diese Kinder hören und fühlen alles deutlicher und schärfer und doch verschleiert, traumhaft, unendlich stimmungsvoll. Aber an nichts können sie denken, ohne daß Arbeiten da-

zwischen kommen, stumpfsinnige Arbeiten, die nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck sind. Durch den bleiernen Zwang wird, was sich in Licht und Sonne recken möchte, entweder erstickt oder verstümmelt. Zarte Scham wandelt sich entweder in scheues Grauen oder in freche Zügellosigkeit. Die Mischung des Blutes, der Zufall des Erlebnisses — sie entscheiden schließlich über Sieg oder Niederlage, über Leben und Tod.

Das ist die Stimmung von „Frühlings Erwachen". Eine Stimmung, die in jede Kunstform eingefangen werden konnte. Um sie bühnengerecht zu machen, mußte ein Dichter ein paar solcher Kinder plastisch gestalten und in ein bestimmtes Einzelschicksal verstricken. Das hat Wedekind getan. Auf Moritz Stiefel dringt es von zwei Seiten ein. Er bleibt in der Schule sitzen und fürchtet davon, in kindlicher Hysterie, einen vernichtenden Eindruck auf seine Eltern. Er wird sich, durch eine Abhandlung über die Fortpflanzung, seiner Sinne bewußt, im Innersten aufgerührt und findet, in kindlicher Unerfahrenheit, keinen Ausweg. Das Leben tritt, in Gestalt eines willigen Mädchens, vor ihn hin: er wittert dumpf die Möglichkeit einer Rettung, aber packt sie nicht, sondern wählt den Tod. Sein Freund Melchi Gabor ist von anderm Schlag. Er hat ein frühlingsfrohes Herz, ein helles Lachen und trägt, als Primus, nicht schwer an der Schule. An ihn könnte Wedekind gedacht haben, als er den Vers dichtete: „Glücklich, wer vergnügt und heiter über frische Gräber hopst." Melchi ist, als kundiger Verfasser der Abhandlung über die Fortpflanzung, an Moritzens Tode mitschuldig, und was ihm den Weg zu den Freuden des Diesseits öffnet, die Verführung der Wendla Bergmann, verhilft der Kleinen ins Jenseits. Julia Capulet liebt und stirbt. Es ist die Tragik einer Schuldigen. Wendla Bergmann stirbt, ohne geliebt zu haben. Es ist die Tragik einer Schuldlosen. „Ich habe keinen Menschen auf dieser Welt geliebt als nur Dich, Mutter." Auch ihr Melchi weiß, daß er sie so wenig geliebt hat wie sie ihn. Ratloser Taumel der halbreifen Triebe war alles. Denn das ist die Besonderheit dieser grausamen Tragödie: daß Kinder, ohne Verschulden ihrer Seele, ohne pathetische Leidenschaften, ohne Herzenskonflikte, einzig durch ihr Da-Sein, ihr Werden, ihre körperliche Entwicklung um Glück und Leben kommen. Ehe sie das tiefe Geheimnis gelichtet haben, auf welche Weise sie in diesen Strudel hineingeraten sind, hat sie der Strudel schonverschlungen.

Das ist die Idee von „Frühlings Erwachen". Sie müßte am leichtesten gerade dann zu entdecken sein, wenn sie den künstlerischen Körper nicht gewonnen hätte, den man um sie vermißt. Dieses Drama soll gewollt, aber nicht gekonnt, geredet und nicht gestaltet sein. Da ist es immerhin merkwürdig, warum Wedekind nicht auch jene seine besondere Idee so deutlich ausgesprochen hat, daß sie mehr als zwei seiner Kritiker hätten nachsprechen können. Die Mehrzahl hat die pädagogische Bedeutsamkeit der Arbeit ungebührlich in den Vordergrund gerückt. Tatsächlich ist sie durchaus Nebensache. Gewiß beklagt Wedekind, daß sich auch auf dem Gebiet der Sexualaufklärung Gesetz und Rechte wie eine ewige Krankheit forterben. Wenn er Frau Bergmann vor ihrer Wendla stöhnen läßt: „Ich habe an Dir nicht anders getan, als meine liebe gute Mutter an mir getan hat," so sagt er damit den Eltern: Gehet hin und tuet nicht desgleichen! Aber er sagt es ganz unauffällig, er predigt es nicht. Er gestaltet, gestaltet so sicher und mühelos, wie er niemals wieder gestaltet hat. Eine Mutter von der Schwachheit der Frau Bergmann wird durch den einen angeführten Satz lebendig. Ein Vater von der Korrektheit des Herrn Gabor braucht eine längere Rede, die aber dramatisch unantastbar begründet ist und den Mann leibhaftig vor uns hinstellt. Aus der Fülle der jugendlichen Gesichte hebt sich auf der weiblichen Seite, außer Wendla, durch die Schärfe ihres Profils jene Ilse hervor, deren Lockruf Moritz Stiefel im entscheidenden Augenblick nicht ganz versteht, und der Melchi Gabor, da sie ihm als vermummter Herr erscheint, unbedenklicher folgt. Auf der männlichen Seite steht, in gewissem Abstand, neben den beiden „Helden" ein Hänschen Rilow, das sich in jeder, aber auch in jeder Hinsicht selbst zu helfen weiß. Er glaubt an kein Pathos, sechzehnjährig, wie er ist. Er kennt das. Die Zukunft denkt er sich als Milchsatte mit Zucker und Zimt. Der eine wirft sie um und heult, der andre rührt alles durcheinander und schwitzt. Warum nicht abschöpfen? Schöpfen wir ab! So wenig unwahrscheinlich der Ausdruck und die Ausdrücke sind, die dieses köstlich naive Strebertum für seine Sehnsüchte findet, so wenig vermag ich an der Form zu zweifeln, in die Melchi und Moritz ihre Hochgespräche kleiden, oder gar an dem Inhalt dieser Gespräche. Diejenigen Kritiker, die heftig beschworen, in ihrer Jugend anders gedacht und anders gesprochen zu haben, durften ihren Eifer sparen: wer auch

nur eine ihrer Kritiken gelesen hat, glaubts ihnen ohne Schwur. Melchi und Moritz sind ja Ausnahmeschüler. Melchi ist der erste, Moritz der letzte, also der zweitbegabteste in der Klasse. Worüber sie sprechen, ist genau das, was den selbständigen Köpfen ihres Alters zum Problem wird. Wie sie sprechen, macht so sehr die Musik dieses Werkes aus, daß ich kein Wort anders wünschte. Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt. Es ist der Ton unsrer Sturm-und-Drang-Dramatiker und ihrer britischen Vorbilder, Christopher Marlowes und des jungen Shakespeare. Es ist ihr Ton, und es ist ihre Technik. Ein Chaos von schnellen Szenen, die scheinbar auseinanderflattern und doch mit zielsicherer Schlagkraft vorwärts drängen. Bis zum Schluß des zweiten Akts keine, die nicht dem Ganzen diente, nicht der Katastrophe zutriebe. Wer die Vielheit und Knappheit dieser Szenen rügt, hätte vermutlich auch den jungen Goethe hart angelassen: „Trüber Tag. Feld" wäre ihm als Unding, die folgende Szene von sechs Zeilen als Verbrechen erschienen. Der innere Zusammenhang entscheidet, und der ist hier lückenlos gewahrt. Nicht genug: es gibt gar keine Technik, die der Darstellung jener Zeit des Vibrierens und Träumens, des Aufschreckens und Erzitterns, des Knospens und Aufspringens besser taugte als diese. Ein allgemeingültiges tragisches Weltbild hat seinen spezifischen dramatischen Ausdruck gefunden.

Das ist die Größe von „Frühlings Erwachen". Daneben werden die Schwächen gering. Lästig bleiben sie trotzdem. Auf der Bühne traten sie so klar hervor, daß sie zum mindesten in der Aufführung der Kammerspiele (von der noch die Rede sein wird) beseitigt werden sollten. Diese Aufführung wurde fast ohne ein Zeichen des Beifalls hingenommen. Ich kann mich täuschen, aber ich hatte das deutliche Gefühl, daß man den Beifall während der ersten beiden Akte aus Ergriffenheit, während des letzten Aktes aus Gleichgültigkeit zurückhielt. Hier nämlich wird unser Interesse durch ein Uebermaß von Motivierung abgestumpft, unser Stilgefühl durch einen Mangel an Stilgefühl verletzt. Was die ersten beiden Akte vornehmlich zusammenhält, ist ihre Lyrik. Sie legt mindern Wert auf einen wirklichkeitsgetreuen, als auf einen stimmungsvollen Eindruck. Wendla betritt im Morgensonnenglanz nachtwandelnd ihren Garten. Sie spricht dazu Worte, die ihr auch im somnambulen Zustand schwerlich kommen werden. Die Worte versinken, das Bild bleibt — wundersam. Das ist ein Fall für mehrere. Für den Stil aller

dieser Szenen heißt es: Andeutung ist besser denn Ausführung. Nach zwei Akten aber vertraut Wedekind der Kraft seiner andeutenden Charakteristik und der Bereitwilligkeit unsrer ausführenden Phantasie nicht länger. Gegen die Welt der gährenden Säfte erhebt sich die Welt der vertrockneten Säfte. Ein kontrastierender Farbenfleck hätte genügt. Im ersten Akt gehen an den lärmenden Knaben zwei Professoren vorüber. Sie sprechen zwei Sätze, und ein Abgrund tut sich auf. Wir wissen Bescheid. Im dritten Akt muß nun zum Überfluß eine ganze Lehrerkonferenz auf die Bühne. Gleichgültig, ob die verschiedenen Typen naturwahr oder fratzenhaft wirken sollen. Schlimm ist, daß alle mit der gleichen Liebe oder dem gleichen Haß ausgeführt sind und mit der gleichen Umständlichkeit alle ihre Lächerlichkeiten an den Mann bringen dürfen; noch schlimmer ist, daß dieses Spiel in demselben Tempo mit denselben Typen und derselben Witzlosigkeit auch am Grabe Moritz Stiefels fortgesetzt wird. Hier schlug die günstige Stimmung um: ohne daß ein Laut des Mißfallens vernehmbar wurde, war es zu spüren. Mit demselben künstlerischen Recht hätte die Szene auf dem Heuboden weitergeführt, hätte die Mutter Schmidten ihre Abortivmittel auf offener Bühne zur Anwendung bringen können. Jene beiden Szenen müssen fallen, müssen durch eine von den Andeutungen ersetzt werden, in denen sich Wedekind gerade durch dieses Drama als Meister erwiesen hat. Sie können im Buch, aber sie müssen auf der Bühne wegfallen: nicht einmal so sehr um ihrer eigenen Stil- und Trostlosigkeit willen, sondern weil sie die grandiose Schlußszene mit sich reißen. Ein fahlgespenstiges Nachtstück, das wie aus Dantes Inferno aufsteigt — wenn es nicht eben aus „Frühlings Erwachen" organisch und bezwingend aufstiege. Wir glauben, daß Moritz Stiefel aus dem Grabe spricht. Er ist so lebendig gewesen, daß ihm der Tod nichts anhaben kann. Wir glauben, daß er Melchi Gabor ohne Kopf erscheint, weil er ihm eindringlich genug das Märchen von der Königin ohne Kopf erzählt hat. Wir glauben an den vermummten Herrn wie an den Dichter dieser Tragödie selbst, der immer, wenn er mit Tränen in der Stimme poetische Selbsteinschätzungen gibt, zugleich auch beweist, daß er sich als Dichter zu hoch einschätzt, aber der einmal doch ein ganzer großer Dichter war und es darum eines Tages wieder werden kann.

# Figuren

Ein Akt

Personen

Der Vater
Lene, seine Tochter
Der Verführer
. . . . . .
Der Dichter

Ein einfaches, aber sehr sauberes Zimmer.

Der Vater ist ein kleines altes Männchen mit kurzem, grauem Vollbart, etwas gebückter Haltung. Er trägt eine runde schwarzseidene Hauskappe.

Lene ist etwa achtzehn Jahre alt, von zierlicher Gestalt, hat schönes blondes Haar.

Lene sitzt am Tisch und liest Zeitung. Der Vater tritt rechts hinten durch die Seitentür ins Zimmer. Er hält ebenfalls ein Zeitungsblatt in der Hand, geht durch die Mitte der Bühne und setzt sich in den Lehnstuhl.

Der Vater (nimmt die Brille ab): Es steht heute mal rein garnichts im Anzeiger, aber auch rein garnichts. Kein interessanter Prozeß, kein größerer Unglücksfall — es ist schauderhaft. — Man weiß wirklich nicht, wie man die Zeit totschlagen soll. Hast Du auch nichts besonderes in der Zeitung gefunden, Lene? (Lene verneint, ohne vom Blatt aufzusehen) Na, was liest Du denn da mit so großem Eifer, wie?

Lene: Ich, ach garnichts.

Der Vater: Aber Du mußt doch irgend etwas lesen, wenn Du so dasitzest.

Lene: Du, Vater, denk mal, im Orpheum tritt jetzt eine Tänzerin auf, die trägt jeden Abend für eine halbe Million Brillanten.

Der Vater: So.

Lene: Ach, es soll überhaupt jetzt ganz schön sein im Orpheum.

Der Vater: Ja, ja —. Aber — sag mal, Lene, wozu erzählst Du mir denn das? Du weißt doch, ich kümmere mich niemals um solche Geschichten.

Lene: Weißt Du, Vater, ich wollte Dir schon den ganzen Tag über etwas sagen.

Der Vater: Na was denn?

Lene: Aber Vater, Du mußt ganz ruhig bleiben, Du darfst nicht gleich wieder loswettern.

Der Vater: Ja, ja erzähle nur.

Lene: Ich — ich habe nämlich einen Herrn kennen gelernt, und der hat mir versprochen, daß er mich ins Orpheum mitnehmen wird.

Der Vater (erschrocken): Was für ein Herr?

Lene: Ein fremder Herr. Vor ein paar Tagen hat er mich auf der Straße angeredet und — gestern hat er mich eingeladen, heute abend mit ihm auszugehen.

Der Vater: Du willst mit einem fremden Herrn ins Orpheum gehen?

Lene: Gewiß Vater, warum denn nicht?

(Der Vater schlägt voller Wut mit der Faust auf den Tisch, sodaß das Mädel erschrocken zusammenfährt)

Lene: Mein Gott, Vater, was ist Dir?

Der Vater (wieder vollkommen ruhig): Garnichts, mein Kind, garnichts.

Lene: Aber nicht wahr, Du erlaubst es doch?

Der Vater (brüllt plötzlich): Nein, ich erlaube es nicht! und ich werde es niemals erlauben! (wieder ruhiger) Ein Mädchen, das mit einem fremden Herrn ins Theater gehen will! Ob man so etwas jemals gehört hat! Ins Orpheum! wo mir schon ein Schrecken in die Glieder fährt, wenn ich nur die Photographien in den Auslagen ansehe! Aber sie — sie geht ins Orpheum — mit einem Herrn — ganz einfach: sie geht mit einem stockfremden Herrn ins Orpheum. Nein, nein, ich begreife es noch immer nicht. — Und wer ist denn dieser Mensch, der brave Bürgermädchen auf der Straße anspricht und ihnen zuredet, mit ihm ins Orpheum zu gehen? Was ist er denn?

Lene (stolz): Er ist ein Graf.

Der Vater (er bricht bei dem Worte „Graf" auf einem Stuhl zusammen; dann völlig geknickt): Ein Graf — er ist ein Graf. Das war das einzige, was noch gefehlt hat. (Indem er sich langsam wieder erholt) O Gott, o Gott, womit habe ich das nur verdient? O Gott, o Gott! (springt plötzlich auf) Aber ich will diesem Menschen sein Spiel verderben! Ich will es ihm zeigen! (mit erhobenen Fäusten gegen die Mitteltür gewandt, brüllend) Wenn dieser Kerl mir jetzt unter die Hände käme — !!

(Durch die Mitteltür tritt ganz unvermittelt der Verführer ein. Er ist von schlanker Figur, trägt einen gepflegten Schnurrbart und sorgfältig gescheiteltes Haar. Er ist von forciert eleganten Bewegungen und hat fast stets ein verbindliches Lächeln auf den Lippen. Halbheller Anzug mit schmalen Aermeln und engen Beinkleidern. In der dunkeln Kravatte eine Busennadel mit großem Brillanten. Die Hände sind mit Handschuhen bekleidet, er bringt Stock und Hut mit ins Zimmer. Nachher legt er beides ab und zieht während des Sprechens die Handschuhe von den Fingern)

Der Verführer (während der Vater dasteht): O Verzeihung, Sie scheinen mein Klopfen überhört zu haben. — Ich habe wohl das Vergnügen, Fräulein Helenes Vater vor mir zu sehen. (Zu Lene herüber-

grüßend, die er erst jetzt erblickt) Ah, guten Tag, Fräulein Helene. (Wieder zum Vater) Ich weiß nicht, ob Ihr Fräulein Tochter Ihnen schon von mir erzählt hat, daß ich vor einigen Tagen ganz zufällig das außerordentliche Vergnügen hatte, Fräulein Helene kennen zu lernen, und daß ich —

Lene: Ich war eben dabei, es meinem Vater zu sagen, als Sie zur Tür eintraten.

Der Vater (durch das plötzliche Eintreten des Verführers noch immer völlig eingeschüchtert): Ja, die Lene sprach mir gerade davon, aber —

Der Verführer: Wie denn, „aber"?

Der Vater: Na, ich habe eben auf das einigermaßen — Unschickliche Ihrer Bekanntschaft hingewiesen.

Der Verführer: Unschicklich, aber ich bitte Sie, was ist denn da unschicklich? Ich erblicke eines schönen Vormittags — wie gesagt, ganz zufällig — Ihr Fräulein Tochter auf der Straße. Ich bin sofort ganz entzückt von ihr und wage es nach Ueberwindung einer gewissen Schüchternheit, ihr sozusagen mein Kompliment zu machen. Wir plaudern ein bischen, kommen in den nächsten Tagen noch ein paar Mal zusammen und beschließen, heut oder morgen abend einmal auszugehen. Irgendwohin In die Oper oder ins Variété, wie gesagt, irgendwohin. Ja, ich weiß wirklich nicht, was dara unschicklich wäre.

Der Vater: Na, die Lene sagte mir aber doch, daß Sie ins Orpheum gehen wollten. Und dann — sehen Sie — ich meine, Sie sind für meine Tochter doch immerhin ein vollkommen fremder Herr, nicht wahr?

Der Verführer (mit der Pose eines Grandseigneurs): Ah, ich vergaß wohl, mich Ihnen vorzustellen: von Meyerheim, Max Graf von Meyerheim.

Der Vater: Ja, ja, ich bin gewiß ganz außerordentlich erfreut, aber es ist doch unmöglich, daß ich —

Der Verführer: Was denn? Was ist unmöglich? ich verstehe wirklich nicht, wie sie jetzt, nachdem Sie wissen, wer ich bin, auch nur einen Augenblick zögern können, uns ihre Erlaubnis zu erteilen. (Mit höchster Liebenswürdigkeit) Nicht wahr, Sie werden nicht länger so grausam sein?

Der Vater (schwankend): Ich weiß wirklich garnicht —

Lene: Aber Vater, erlaube es doch, ich bitte Dich so sehr darum.

Der Vater (brüllt plötzlich wieder): Nein, ich werde es nicht erlauben. Niemals werde ich das zugeben. (In höchster Erregung den Verführer anfahrend) Haben Sie gehört, Herr Graf? Niemals! Niemals!

Der Verführer (nimmt Stock und Hut zur Hand, sich zum Gehen wendend): O es ist wirklich nicht nötig, daß Sie sich so sehr er-

regen. Ich habe wohl an die Möglichkeit gedacht, daß Sie mir meine bescheidene Bitte höflich abschlagen könnten, aber darauf, daß Sie mich dermaßen anfahren würden, war ich nicht gefaßt. Ich bitte Sie vielmals um Entschuldigung; ich will Sie nicht wieder belästigen.

Der Vater (sich wieder besinnend): Wie? Was? Ich habe Sie angefahren? Hören Sie, Herr Graf, das lag wirklich nicht in meiner Absicht. (Indem er ihn am Arm faßt und aus dem Hintergrund der Bühne nach vorn zieht, was der Verführer nur zu gern geschehen läßt) Hören Sie, lieber Herr Graf, gehen Sie nicht fort, bleiben Sie hier! O, ich war gewiß recht ungezogen zu Ihnen, aber Sie dürfen mir das nicht übel nehmen. (Sich für besiegt erklärend, fast weinend) Meinetwegen könnt Ihr ja tun, was Ihr wollt; ich will es Euch ja erlauben.

Lene (auf ihn stürzend): Ach Vater, das ist gut von Dir.

Der Verführer: Sie wollen es uns wirklich erlauben?

(Links hinten aus der Seitenwand tritt durch eine verborgene Tapetentür der Dichter ein. Er ist ein junger Mensch von etwa fünfundzwanzig Jahren, sehr sorgfältig, aber solide gekleidet, trägt einen kleinen Schnurrbart und kräftiges, dunkelblondes Stehhaar. Er ist von bescheidenem, nicht immer ganz sicherm Auftreten. Er spricht, besonders im Anfang, ziemlich langsam und sehr ruhig)

Der Dichter (indem er den Vater scharf ansieht): Sie wollen es wirklich erlauben?

Der Vater: Himmel, wo kommt dieser Mensch her, mitten aus der Wand! Wer ist das?

Der Dichter: Ich bin der Dichter dieses Stückes.

(Der Verführer macht ein verdutztes Gesicht, Lene einen tiefen, ehrfurchtsvollen Knix)

Der Vater (reißt sein Käppchen herunter und bietet dienstfertig einen Stuhl an): Uh! O! Der Dichter des Stückes! Welche hohe Ehre! Darf ich Sie bitten, mein Herr.

Der Dichter (dankt mit einer ablehnenden Handbewegung) Ich sehe seinem Treiben schon eine Zeit lang zu und bin erstaunt über den merkwürdigen Verlauf, den die Dinge hier nehmen. — (Zum Vater) Sie wollen also wirklich zu einem derartigen Unternehmen Ihre Zustimmung geben? (Zum Verführer) Und Sie wollen wirklich mit der größten Seelenruhe —

Der Verführer (hat ein Cigarettenetui aus der Tasche gezogen, den Dichter unterbrechend, indem er ihm eine Cigarette anbietet): Darf ich bitten, Herr Doktor?

Der Dichter: Ich danke, ich rauche nicht. (Fortfahrend, während der Verführer sich selbst eine Zigarette anzündet): Sie wollen also wirklich mit der größten Seelenruhe ein so unschuldiges Kind auf Abwege bringen und diesem alten Manne einen so unsäglichen Kummer bereiten?

(Der Verführer lächelt und zuckt mit den Achseln) Sie werden das nicht tun.

Der Verführer: Aber warum soll ich denn nicht — —

Der Dichter: Weil ich es nicht will. Weil ich nicht wünsche, daß in diesem Stück unerquickliche Situationen heraufbeschworen werden, die bei Ihren Absichten doch unausbleiblich sind.

Der Verführer: Und ich wünsche, heut abend mit Fräulein Helene ins Orpheum zu gehen.

Der Dichter: Sagen Sie mal, wer von uns beiden hat hier zu bestimmen, was geschehen und was zu unterbleiben soll, Sie oder ich? Sie scheinen vollkommen zu vergessen, wer Sie sind.

Der Verführer: Wer ich bin?

Der Dichter: Na, Sie scheinen zu vergessen, daß Sie nur eine Theaterfigur sind, und nur das zu tun haben, was ich will, daß Sie derartige Dinge ohne meinen Willen nicht treiben dürfen.

Der Vrrführer: Ohne Ihren Willen?

Der Dichter: Ja gewiß; Sie dürfen derartige Dinge nicht ohne meinen Willen treiben.

Der Verführer: Gestatten Sie einen Augenblick. Wenn es mir hier, zwischen diesen drei Wänden, in einer bestimmten Lage für gut erscheint, irgend etwas Bestimmtes zu tun, darf ich es dann ohne weiteres tun oder darf ich es nicht?

Der Dichter: Nein, Sie dürfen es nicht.

Der Verführer: Sehen Sie, das ist eben Ihr Irrtum. Ich darf es wohl. Ja, ich muß es sogar, wenn es nämlich meinem — sozusagen: meinem Charakter nicht widerspricht, den ich doch auch von Ihnen habe. (Indem er, die Hände in den Hosentaschen, auf und ab geht und den Dichter vorwurfsvoll ansieht) Ich bin nämlich sozusagen auch ein Mensch und führe mein Leben für mich, in das ich mir von Ihnen nicht hereinreden lasse, verstehen Sie wohl! — Und ganz genau so ist es mit allen Ihren sogenannten Theaterfiguren. Wenn Sie glauben, Sie könnten unsereinen einfach in die Welt setzen, und dann mit uns machen, was Sie wollen, dann täuschen Sie sich.

Der Dichter (eingeschüchtert, fast flehend): Lassen Sie das, bitte.

Der Verführer: Nein, ich werde es nicht lassen. Es muß Ihnen einmal mit aller Deutlichkeit gesagt werden, daß wir nicht nur Spielbälle Ihrer Launen sind. Wenn eines schönen Tages sämtliche Personen aller Ihrer Stücke auf den Gedanken kämen, gegen Ihren Willen zu revoltieren, dann könnten die merkwürdigsten Dinge geschehen. Wir könnten uns in so merkwürdigen Kombinationen kreuz und quer ineinander verlieben, daß Ihnen Hören und Sehen verginge.

Der Dichter (fährt sich mit der Hand über die Stirn und stöhnt): Mein Gott, mein Gott! (dann, indem er sich von einem Albdruck zu

befreien scheint) Aber das ist ja Unsinn, das ist ja alles barer Unsinn! Sie werden sehen, daß ich Ihre Absicht, dieses Mädchen zu verführen, ganz einfach schon damit durchkreuze, daß ich diesen beiden hier sage, wer Sie in Wirklichkeit sind. (Zu den beiden) Hören Sie zu. Dieser Herr heißt nicht (zum Vater gewandt), wie er Ihnen gesagt hat, Max Graf von Meyerheim, sondern ganz einfach Max Meyer, und er ist nicht (zu Lene), wie er Ihnen erzählt hat, Leutnant bei den Gardekürssieren, sondern — Verkäufer in einem Konfektionsgeschäft.

Der Vater (zornig die Hand ballend): Oh, oh!

Lene (macht eine entsetzte Geberde)

Der Verführer (stammelt): Mein Herr . . .

Der Dichter (zum Verführer): Seien Sie still! (zum Vater) Ich denke, dieser Hinweis wird Ihnen genügen. Sie haben gesehen, daß dieser Herr sich bei Ihnen unter falschem Namen eingeschlichen hat, und werden wohl wissen, was Sie zu tun haben. Hören Sie: ich verlasse mich auf Sie. Und auch auf Sie, Lene. (An sie herantretend, fast zärtlich) Ich bitte Sie, rennen Sie nicht mit offenen Augen in Ihr Unglück. (Wieder laut) Ich habe die Ehre, meine Herrschaften. (Ab durch die Tapetentür. Es entsteht eine Pause, während welcher die drei einander verlegen ansehen)

Der Verführer (findet zuerst Worte): Ptja, das war also der Dichter des Stückes. — Und er hat Ihnen gesagt, wer ich bin. — Aber mein Gott, das hätte ich Ihnen ja schließlich auch selbst sagen können, nicht wahr? — Jedenfalls hat er Recht: ich heiße wirklich Max Meyer und bin wirklich nur Angestellter eines Konfektiousgeschäfts. Ja, ich habe mir sogar erlaubt — einen Moment! (Er verschwindet für einen Augenblick durch die Mitteltür und kommt sofort mit einem in weißes Seidenpapier eingeschlagenen Gegenstande zurück. Fortfahrend) Ich habe mir erlaubt, Ihnen, Fräulein Helene, eine Kleinigkeit aus unserm Geschäft mitzubringen. (Er reißt das Paket auseinander, es enthält eine in grellen Farben gehaltene, ziemlich auffallend gearbeitete Seidenbluse, die er sofort kunstgerecht, wie vor einer Kundin, präsentiert. Er hat jetzt seine alte Sicherheit vollkommen wiedergefunden) Ist das schön? — Wie? Es ist das Neuste, was wir am Lager hatten. Ich hoffe, Fräulein Helene, daß sie Ihnen vorzüglich passen wird, und vermute, daß Sie bildhübsch darin aussehen werden. Wenn ich bitten darf. (Er reicht ihr die Bluse hin)

Lene: Ach, ich weiß garnicht, ob ich das annehmen darf.

Der Vater (nimmt einen Ärmel der Bluse zwischen die Finger) Oh, die ist aber fein, Lene. (Der Verführer überläßt Lene dem eifrigen Studium ihrer Bluse und befaßt sich jetzt nur noch mit dem Vater)

Der Verführer: Ja, sehen Sie, dieser Dichter — mein Gott, von seinem Standpunkt muß er wohl so reden; ich begreife ihn ja voll-

kommen: aber schließlich —. Hören Sie, ich will Sie jetzt noch einmal etwas fragen: Sie wissen jetzt, daß ich kein Graf, sondern wie Sie ein einfacher Bürgerlicher bin; müßte nicht damit eigentlich auch die letzte Spur von Zweifel aus Ihnen verschwinden, könnten Sie mir nicht jetzt eigentlich noch viel leichtern Herzens, ja sogar mit dem leichtesten Herzen, Ihre Tochter für einen Abend anvertrauen?

Der Vater: Ja, aber ich weiß jetzt garnicht, wem ich folgen soll.

Der Verführer: Ueberlegen Sie sichs doch einmal. Nehmen Sie sich ruhig ein paar Minuten Zeit dazu.

Der Vater (denkt nach, schielt nach der Bluse herüber und sieht dann prüfend den Verführer an): Na, und wenn ich Sie jetzt um Ihren aufrichtigen Rat bäte, wenn ich Sie jetzt nach Ihrer Meinung fragte, was würden Sie an meiner Stelle tun?

Der Verführer (mit der Gebärde eines aufrichtigen Freundes): Wenn Sie in dieser schwierigen Frage meine ehrliche Meinung hören wollen, meinen aufrichtigen Rat: ich, an Ihrer Stelle, ich würde wohl meine Erlaubnis geben.

Der Vater (nach kurzem Besinnen): Na, dann werde ich wohl auch nicht anders können.

Der Verführer (hat rasch seine Hand ergriffen): Ich habe also Ihre Hand darauf?

Der Vater: Ja, gewiß, das heißt —

Der Dichter (stürzt entsetzt zur Tapetentür ins Zimmer, zum Vater): Aber Mensch, Sie haben sich ja wieder übertölpeln lassen, ehe ich auch nur imstande war, Ihnen —. Mein Gott, was ist da zu tun? — Meyer, Sie werden dieses Mädchen nicht verführen.

Der Verführer: Ich werde mit Fräulein Helene heute Abend ins Orpheum gehen. Ihr Vater hat mir sein Wort darauf gegeben, daß er es gestattet, und er wird dieses Wort nicht brechen; denn er ist seiner ganzen Veranlagung nach, das heißt, nach Ihrem Willen, ein vollkommener Biedermann. Daß ich freiwillig Verzicht leisten werde, daran, Herr Doktor, glauben Sie wohl selbst nicht.

Der Dichter (erregt): Mensch, dann wende ich mein letztes Mittel gegen Sie an.

Der Verführer (belustigt): Und das wäre?

Der Dichter: Ich werde Sie — ich werde Sie ganz einfach streichen. Ich werde mit ein paar Rotstiftstrichen Ihrer Existenz ein Ende machen. Haben Sie mich verstanden?

Der Verführer: Das werden Sie nicht tun!

Der Dichter: Warum nicht?

Der Verführer: Weil Sie dann einen Menschen töteten, dem Sie selbst das Leben gegeben haben, und weil diese Tat sich fürchterlich rächen würde. (Mit prophetischem Gestus) Wenn Sie am Schreibtisch

säßen, würde ich Ihrem Papierkorb entsteigen, ein grauenvolles Gespenst; nachts würde ich Ihnen im Traum erscheinen, kurzum, Sie würden keine ruhige Stunde mehr haben bis an Ihr letztes Ende. (In verändertem Ton) Nun, Herr Doktor, was gedenken Sie jetzt zu tun?

Der Dichter (völlig aufs Haupt geschlagen): Jetzt wird es wohl das Klügste sein (indem er zu weinen beginnt), daß ich den Kampf aufgebe.

Lene (auf ihn zueilend): Sie weinen? Was ist Ihnen?

Der Dichter (unter Tränen): Jetzt, da alles vorbei ist, kann ich es Ihnen ja sagen: Fräulein Helene, ich liebe Sie!

Lene (erstaunt): Sie lieben mich?

Der Dichter (zu ihren Füßen): Ich bete Sie an seit dem ersten Moment, wo ich Sie in meiner Phantasie erblickt habe. Und alles, was ich seit einer halben Stunde hier getan habe, das habe ich nur getan, um Sie für mich zu gewinnen.

Der Verführer (auf den Dichter zustürmend): Ha, Sie haben sich also in den Gang der Dinge eingemischt, nur um das Mädel für sich zu kapern.

Lene (fährt dazwischen, indem sie den Dichter beschützt): Rühren Sie ihn nicht an!

Der Dichter (noch immer weinerlich): Sie haben gesehen, wie schmählich ich unterlegen bin. Am letzten Ende habe ich doch gegen ihn nichts ausrichten können. Denn ob ihm sein sauberer Plan gelingt oder nicht, das zu entscheiden steht jetzt nicht in meiner Macht. Das hängt jetzt einzig von Ihrem Willen ab.

Lene (sinnend): Einzig von meinem Willen, sagen Sie? (dann kurz entscheidend) Haben Sie einen Revolver bei sich?

Der Dichter (mit freudiger Bereitwilligkeit): Aber gewiß. Wofür wäre ich denn ein dramatischer Dichter, wenn ich zum Aktschluß nicht einen Revolver bei mir führte. (Er zieht einen Revolver aus der Tasche und überreicht ihn dem Mädel)

Lene (indem sie die Sicherung löst): Ist er geladen?

Der Dichter: Ja gewiß.

(Lene erhebt mit einer ruhigen Bewegung die Waffe gegen den Verführer, welcher ganz still dasteht. Sie zielt einen Moment und knallt los. Der Verführer klappt lautlos zu Boden)

Lene (läßt den Revolver fallen, dann voller Hingebung zum Dichter gewandt): Sind Sie jetzt mit mir zufrieden?

Der Dichter (schließt sie in seine Arme): Ich hätte nie geglaubt, daß mir aus diesem Stück soviel Glück erwachsen könnte!

(Vorhang)

Arthur Rundt

# Die technische Bildung des Regisseurs

II

Die erste rein technische Arbeit des Regisseurs, nach dem künstlerischen Gährungs- und Klärungsprozeß des Dichterworts in seinem Hirn, ist die Übertragung des Schauplatzes der Handlung aus seiner Fantasie auf die Bühne. Dieser Schauplatz muß, wenn er die Illusion des Zuschauers hervorrufen will — von Stilisierungen ist hier nicht die Rede — ein möglichst getreues Abbild der Wirklichkeit geben. Durch Bühnenverhältnisse bedingte Beschränkungen und Unstimmigkeiten hat der Bühnenspielleiter der kritischen Kontrolle des Zuschauers durch unauffällige Mittel zu entziehen. Zur Konstruktion des szenischen Schauplatzes braucht er technische Kenntnisse (besonders bei Verhüllung bühnlicher Beschränkungen) die er durch seinen künstlerischen Geschmack unterstützen mag. Je nachdem nun der Schauplatz auf bebauter Szene oder in freier Natur spielt, hat der Spielleiter den Bautechniker (Architekten) oder den Landschafter (Maler) zu Hilfe zu ziehen. Zuerst gibt die trockene gewerbliche Technik den richtigsten Grundstock für das szenische Bühnenbild ab, dann wird mehr der Ästhetiker zu Worte kommen, der die Gesetze der Farbenharmonie, der Farben- und Lichtwirkungen zur technischen Verwertung heranziehen wird. Dabei kann der Landschafter impulsiver dem Künstler folgen, als der Bautechniker. In jedem Falle hat es aber der Techniker in der Hand, die Prosa der rein technischen Anlage durch die Poesie zu verklären, indem er den Stimmungsgehalt des darzustellenden Wortes auf die darstellende Szene überträgt, also den Grundton der Dichtung mit dem szenischen Bilde verwebt, so daß ein harmonischer Akkord entsteht, der durch das ganze Bild tönt und die dem Dichtwerk gemäße Stimmung hervorzaubert. In der Art des Verwebens von Dichtungswert und Wirklichkeit wird sich der Meisterregisseur zeigen können, der jedes Bühnenbild mit vollkommener Anlehnung an das Dichterwort zu behandeln versteht.

Eine besondere Wichtigkeit bei der Herstellung des Architekturbildes hat der Grundriß, und hier ist wieder der wichtigste der des Interieurs. Durchgehende gerade Linien als Begrenzung wirken immer nüchtern und kalt, während ein gegliederter Aufriß wärmer wirkt. Der Spielleiter hat es also auch hier in der Hand, die Linienführung der Grundrißzeichnung zur Illustrierung dichterischer Absichten zu verwenden. Die Größe des Grundrisses spielt gleichfalls eine Stimmungsrolle. Ein großer Raum wird durch entsprechende Linienführung im Grundriß trotzdem intim wirken, und umgekehrt kann man einen kleinen Raum kalt er-

scheinen lassen. Zudem wird auch bei einem derartig behandelten Bühnenriß durch die richtige Anwendung der Beleuchtung der erstrebte Eindruck in verschiedenen Nuancen verstärkt oder geschwächt werden können, was ein wertvolles Hilfsmittel ist, wenn das Bühnenbild selbst auf dichterische Reflexionen reagieren soll.

Nächst dem Grundriß sind es die Seitenrisse, die einen Innenraum abschließen. Diese räumliche Begrenzung wird durch Fenster und Türen unterbrochen und in größere und kleinere Flächen gegliedert. Da diese dem Auge des Zuschauers vollständig ausgesetzt sind, und da anderseits diese Bauteile wichtige szenisch-technische Hilfsmittel für den Darsteller abgeben, so ist auf ihre richtige Verwendung besonderes Augenmerk zu richten. Technischer Grundsatz ist es, daß Fenster und Türen sich aus dem Grundriß des Gebäudes unter Bedacht auf den Zweck des Bauwerks und spätere Möbelstellung im Rauminnern entwickeln. Daraus erhellt weiter, daß auch die Bauform — der Stil — auf sie von Einfluß ist. Die Fenster- und Türanlage eines modernen Raumes werde ich, schon in Hinsicht auf den heutigen Gebrauch der Möbel und die Einrichtung in den verschiedenen Gesellschaftsklassen, anders zu gestalten haben, als bei einem zeitlich zurückliegenden Bauwerk. Der Regisseur hat also auch hier wieder ein Hilfsmittel, ein durch die Zeit, den Ort oder die Art des Gebäudes bedingtes Kolorit in dichterische Stimmung und Gehalt umzusetzen. Gerade gegen die Anordnungen dieser Maueröffnungen wird heute fast immer gesündigt, am meisten in modernen Stücken, wo die Verwendung von Fenstern und Türen sehr häufig ist. Oftmals ist der die zwei Öffnungen trennende Mauerpfeiler so dünn, daß sich die Befürchtung einstellt: er stürzt ein, was schon das Gefühl des Unbehagens erweckt. Liegen zwei Öffnungen auf einer Seite, und führt die hintere in ein Zimmer, die vordere ins Freie, so muß ich durch die geöffnete vordere immer die abschließende Mauer des nebenliegenden Raumes, unter Umständen sogar mit architektonischen Gliederungen, sehen. Grundfalsch ist es, einen Laub- oder Freiegegend-Hintersetzer zu wählen, wenn die vordere Öffnung ins Freie geht. Die Wirkung dieses Fehlers verschlimmert sich, wenn das dargestellte Zimmer in einem Stockwerk liegt. Durch Geschlechter geheiligt ist die technische Anordnung, daß der Zuschauer beim Aufgehen der hintern Öffnung — Türen — den schönen Tapetenhintersetzer des anstoßenden Zimmers bewundern kann, während durch die vordere — Fenster — der Blick über Baumwipfel oder dergleichen schweift, ohne daß man die geometrisch unbedingt zu sehende Abschlußmauer des Nebenraums wahrnimmt. Es packt einen jedesmal ein gelindes Grausen, wenn durch die Türen jemand in den Nebenraum tritt: der Mensch muß ja unfehlbar abstürzen. Der richtige Mauerhintersetzer soll auch genügend weit von der Öffnung abstehen, damit das von den Kulissenrampen auffallende Licht nicht zu laut und zu hart in den Bühnenraum

geworfen wird. Von vorne sieht das kalt aus, und die Fensteraussicht verliert die duftige Tiefe. Bei zwei seitlichen Öffnungen (Türen und Fenster), die beide ins Freie führen, muß man durch die vordere den durch die hintere Ein- oder Austretenden vor (hinter) der Tür sehen önnen. Der Hintersetzer darf also nicht zwischen beiden Öffnungen angewandt werden, sondern muß mit der Bühnenwand — in genügender Entfernung — ungefähr gleichlaufend angeordnet sein. Türen oder Fenster sind auch nicht zu sehr in eine Ecke zu quetschen. Das ist erstens unschön und zweitens technisch zu vermeiden, denn es bedeutet räumliche Beschränkung des Baugrundrisses oder falsche Anlage der einzelnen Raumverteilungen innerhalb des Baues. Wenn aber erwünscht, ist somit in dieser Anordnung der Raumöffnung ein gutes Mittel gegeben, einen Eindruck von Enge zu verstärken.

Im übrigen wird man durch die Vergleichung von technischen Grundrißzeichnungen ein passendes Vorbild zur Anlehnung leicht finden können. Die Forderung, für jedes im Dialog benannte Zimmer eine besondere Tür zu haben, ist unsinnig; denn verschiedene Zimmer können durch dieselbe Tür erreichbar sein. Diese eintürigen, nur auf den Brettern existierenden Räume machen den Raum ungemütlich und geben Veranlassung zu unruhigem Durcheinanderlaufen der Darsteller. Ein Diener macht in einem herrschaftlichen Hause nicht Spaziergänge durch ein Zimmer, um in ein andres und zurück zu gelangen. Verwechselungskomödien, in denen die Türen zahlreicher sind als die Schauspieler, scheiden selbstverständlich aus. Dr. Hanns Hannsen

---

# Kasperle-Theater

## Aus den Theaterkanzleien

### VI

Der Direktor (im Lehnstuhl, die Füße in eine Decke eingewickelt, also mit warmen Beinen, sonst aber kühl bis ans Herz hinan)

Der Dramaturg (vielsagend): Auf Blumenbooten wird nun nicht mehr gefahren.

Der Direktor (schiebt die Zungenspitze in die linke Backentasche): M . . . Sagten Se was?

Der Dramaturg (reicht den letzten Kassenrapport)

Der Direktor (schiebt die Zungenspitze in die rechte Backentasche): Versprechen Sie sich von der Nuance 'n Erfolg? Lassen Se se weg . . . . M . . . . Im übrigen. Ich tu Euch ja den Gefallen. War ja jetzt so 'n . . . . so 'n romantisches Stück dran. Der neue Fulda ist auch so 'n phantastisches Märchen. Bin neugierig, ob wir uns da wieder blamieren . . . . . Leute im Kostüm . . . einfach irrsinnig. Sicher blamieren wir uns.

Der Dramaturg: Man kann nie wissen . . .

Der Direktor (schiebt die Zungenspitze in die linke Backentasche): L . . . . Was gehen mich die Novitäten des Herrn Barnowsky an? . . Doktor Ehrlich, ich finde, wir sind heute furchtbar geschwätzig. Reden beinahe soviel, wie mein Bruder in Hamburg . . oder wie . . Figuren von Schiller. (Zum eintretenden Bureaudiener fragend) M . . . . ? (liest die Visitenkarte, die ihm der Diener reicht) Lassen Se 'n rein . . (Diener, Dramaturg gehen; der Schauspieler kommt)

Der Direktor (schiebt die Zungenspitze in die rechte Backentasche. Zum Schauspieler): N . . . . ?

Der Schauspieler (erster jugendlicher Held. Typus. Sich in die Brust werfend): Hochverehrter Herr Direktor! Schon seit Jahren blicke ich mit höchster Bewunderung auf Ihr Theater, welches unter Ihrer Leitung zur Wiege, um nicht zu sagen, zur Hochburg der naturalistischen Darstellungsart geworden ist. Diese aber ist meine Force. Es ist allerdings alles meine Force. Ich habe den Willy Janikow im Stadttheater zu Stettin mit sensationellem Erfolge gespielt. Ich habe (unter dem kalten Blick des Direktors befangen werdend) im danziger Stadttheater . . . . den Grafen von Charolais . . . . unter unerhörtem Beifall creirt . . . . Ich habe (da ihn der Direktor unverwandt ansieht, ganz verlattert) . . . ich habe . . . ich wollte . . . . . .

Der Direktor (schiebt die Zungenspitze in die linke Backentasche): L . . . . Sprechen Se vor . . . .

Der Schauspieler (wieder Herr seiner selbst): Was wünschen Herr Direktor? Naturalismus, Idealismus, Symbolismus?

Der Direktor (grinsend): Klassiker! . . . . Sprechen Se 'n Klassiker.

Der Schauspieler (mit Anlauf): Bitte sehr . . . . Mortimer . . . . „Ich zählte zwanzig Jahre, Königin" . . . (er deklamiert mit Pathos und starkem Organaufwand. Als er fertig ist, sieht er mit erwartungsvollem Blick zum Direktor hinüber)

Der Direktor (schiebt die Zungenspitze in die rechte Backentasche): M . . . . Sprechen Se noch was.

Der Schauspieler: Ganz nach Wunsch . . . (räuspert sich, brüllt) „All Ihr guten Geister, mein Roderich". (Er rezitiert Carlos und Posa zugleich und trocknet sich zuweilen mit dem Schnupftuch die triefende Stirn. Dann holt er tief Atem und wirft sich wieder in Pose)

Der Direktor (wie oben, nach links): Sind Se schon wieder fertig?

Der Schauspieler: Ja wohl, Herr Direktor. . . .

Der Direktor (wie oben: nach rechts): M . . . Sprechen Se noch was.

Der Schauspieler (schwer atmend): Wenn Sie wünschen. „Oh, eine edle Himmelsgabe ist . . . ." (Als er geendet hat, sinkt er mit durchweichtem Kragen und zitternden Gliedern in den Stuhl)

Der Direktor (wie oben: nach links): N . . . Sehr schön . . . . Können Se . . . Demetrius?

Der Schauspieler (röchelnd): J . . . ja . . . ja. (Er zwingt sich mit Gewalt empor) „Durchlauchtigste Versammlung . . . ." (Als er vollendet hat, bricht er ohnmächtig zusammen)

Der Direktor (bleibt sitzen und bewegt die Daumen umeinander): M . . .

Der Schauspieler (hat sich nach fünf Minuten erholt, richtet sich auf, schnappt Luft, sieht fragend den Direktor an)

Der Direktor (wie oben: nach links): N . . . Ja . . . . . ich sagte ja schon . . . . Sehr gut . . . . Großes Organ . . Schwungvolles Pathos . . Schöne Figur . . Edle Haltung . . Starkes Temperament . . . . . Kann Se nich jebrauchen. Trinkulo

# Erwiderung

Bezugnehmend auf das Pamphlet in der wohllöblichen Schaubühne: „Bonn, Hoftheaterintendant", erwidern wir dem Verfasser:

„Es sind die schlechtsten Früchte nicht, woran die Wespen nagen", und dann sagt ja auch Goethe so schön:

„Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen".

Wenn der ehrenwerte Herr Neidhammel nur einen Funken von der Genialität hätte, die Herr Direktor Bonn in seinem kleinen Finger besitzt, so könnte er gewiß stolz darauf sein. Gehörte Herr Bonn nur zu der Judensippschaft, so würde sich die verehrte Presse wohl weniger über ihn aufregen.

Es ist nur gut, daß Herr Bonn allein von so tief unter ihm Stehenden angegriffen wird; es gibt glücklicherweise auch in der Welt „des Marmelsteins" noch Geister — und noch dazu an höchster und allerhöchster Stelle — die ihn und sein Genie verstehen und zu würdigen wissen.

Sicher ist aber, daß, wenn Direktor Bonn wüßte, daß wir ein so albernes Machwerk überhaupt einer Erwiderung werthalten, er bestimmt unser von tiefster Empörung diktiertes Handeln nicht gutheißen würde.

N. N. X. X.

* * *

Diese Erwiderung ist nicht scherzhaft gemeint, ihre Veröffentlichung im Ernst erbeten worden. Wer könnte solcher Bitte widerstehen!

# Rundschau

**Theater in Breslau**

Man hat ein stattliches Bühnenhaus gebaut in einem Geschmack, der nirgends unvornehm ist und nach bestem Wissen die Praxis berücksichtigt, hat es „Breslauer Schauspielhaus" getauft und das neue Theater im November mit Johann Straußens alter Operette „Tausend und eine Nacht" eröffnet. Das Schau- und Lustspiel, die leichte Spieloper und die Operette, sie alle sollen hier zu ihrem Recht gelangen. Skepsis käme zu zeitig. Aber ein kurzer Blick auf das Repertoire zeigt, daß die Operette dominiert. Ob es gerade das ist, was uns not tut, darüber wird das Publikum bald zu Gericht sitzen. Der Direktor, Herr Georg Nieter, ist kein Praktiker, sondern ein Enthusiast, der „sogar" den bunten Rock geopfert hat, um seine Pläne zu verwirklichen. Die Sympathien gelten also vorläufig nur seiner Persönlichkeit. Offenbar: „Ein guter Mann, ein feiner Mann, ein Mann von Komplaisancen." Im bevorstehenden Wettkampf mit der Direktion der „Vereinigten Breslauer Bühnen" wird er hoffentlich von diesen Qualitäten nichts einbüßen nnd das Handwerksmäßige seines Metiers sich rasch zu eigen machen. Mit Nieters Debut ist das Theatermonopol in Breslau durchbrochen. Seit Jahren hat Herr Dr. Theodor Löwe, früher nur Direktor des Stadttheaters, auch das Lobe- und das Thaliatheater unter seiner Leitung vereinigt. In dieser Zeit hat er sich eine Gemeinde anhänglicher Freunde und eine Schar grimmiger Gegner geschaffen. Das spricht natürlich für ihn. Spräche noch mehr

für ihn, wenn jene Anhänger identisch wären mit den Leuten, deren Urteil und Verständnis in theatralibus dauernd für voll zu nehmen ist. Das aber deckt sich nicht so ganz. Und so wurden gegen seine Direktionsführung immer wieder gewisse Einwände erhoben, die darum, weil sie in den Grundzügen einigermaßen typisch sind für jedes derartige Monopol, im Einzelfall nicht minder schmerzliche Berechtigung haben. Ein Vorwurf aber, der bei solchen Gelegenheiten sonst laut wird und von teilweise prinzipieller Bedeutung ist, darf dem Herrn der „Vereinigten Theater" erspart bleiben: es ist der einer einseitigen dürftigen Repertoiregestaltung. Hierin geschieht ungefähr, was geschehen muß Und wo Eifer und Zeit nicht ausreichen — begreiflich bei einem Manne, der so mancherlei, Größeres und Kleinstes, im Kopfe hat — hilft die liebe Routine. Im Stadttheater herrscht die Oper, deren vorjähriges Ereignis, die vortreffliche „Salome"-Einstudierung (gleich nach der dresdner Premiere) wohl noch lange nachwirken wird. Für die Klassiker des Schauspiels hat man weniger übrig. Das moderne Drama erscheint am Lobetheater wenigstens in seinen bedeutsamen Exemplaren; auch den Luxus einer Uraufführung gestattet man sich ab und zu, freilich selten zum guten Ende. Da aber das „literarische Publikum" kaum ausreicht, drei volle Häuser zu machen, hat Herr Loewe eine behutsame, aber konsequente Erziehung zur Operette gewagt, mit der er sehr viel Glück hat. (Das offiziell als Volksbühne charakterisierte dritte Theater in der Vorstadt kämpft künstlerisch einen langsamen, qualvollen Todeskampf, dessen Anblick die Kritik neuerdings nicht mehr ertragen kann). So gelten die alten Anklagen nicht der Sache, sondern der Repräsentation (dem Scenenrahmen und der Darstellung). Nicht in der Operette, die auf einer verhältnismäßig hohen Stufe steht, auch nicht in der Oper, die mit neuen tüchtigen Sängern gerade in diesem Jahr prunken kann, als vielmehr im Schauspiel im besondern wieder bei den Klassikern. Da werden ein paar neue Dekorationen zu Taten, und in den schlimmsten Monaten erinnert die Stillosigkeit der Ausstattung beinahe an den berühmten Satz: Vor Christi Geburt fleischfarbene Trikots, nach Christi Geburt Ritterstiefel. Wenn dem Soldatenkönigim „Zopf und Schwert" als Beweisstück der frevelen Lektüre des eigenwilligen Sohnes einige Engelhornbände überreicht werden, so kennzeichnet fröhliches Lachen die prekäre Situation. Gar nicht zu sprechen von der merkwürdigen Besetzung einiger wichtiger Fächer. Was an Not- und Umbesetzungen, an denkwürdigen Engagementsgastspielen, an Vielseitigkeitsbeweisen brauchbarer Künstler — ein Falstaff Shakespeares, der auch Millöckers Obersten singt, ist durchaus nicht das Fatalste — geleistet wird, das eben ist es, was stets zum Widerspruch reizt. Und gerade in diesen Punkten ist von der Veränderung der breslauer Theaterverhältnisse kaum ein Wandel zu erhoffen.

Martin Weyl

### Stavenhagen und Gorki

Die Neue Freie Volksbühne hat in einer meisterhaften Aufführung das niederdeutsche Drama „Mutter Mews" gespielt, dessen Autor, Fritz Stavenhagen, im Mai dieses Jahres eines unsäglich qualvollen Todes verschieden ist, im Alter von neunundzwanzig Jahren. Er war ein großer Dichter und eine tiefe Hoffnung ... Vorbei, vorbei! Patroklos ist gestorben, und Thersites bleibt zurück. Ach, des Poeten Stavenhagen Dasein war traurig—banal und brutal

traurig. Er stammte von mecklenburger Bauern ab, kam in Hamburg zur Welt als Sohn eines Kutschers, ging auf die Volksschule, ward Drogistenlehrling auf der Elbinsel Finkenwärder — wo er in der nächtlichen Dachkammer, bedroht und selig, auf braunes Dütenpapier seine ersten, wilden Dramen hinwühlt. Ein Fünfakter heißt: „Der Verfluchte". Damals bekam er den Knacks ... Dann das freie Dichtertum, Heirat mit einem Mädel aus dem Volk, Waterkant-Skizzen und Theaterstücke, Hunger, Enttäuschungen und — gegen das Ende — dürftige Erfolge. Otto Brahm hat den Dichter unterstützt und ermutigt, aber nicht aufgeführt. In Hamburg wurden Stavenhagens Stücke zwar gedruckt und teilweise auch gespielt —; jedoch da war es schon zu spät. Der Poet lag in Krämpfen und Qualen. Morphium. Das Ende ... Jetzt ist es nur eine Frage der Zeit, daß Stavenhagen, der Tote, sich die Bühne erobert. Auch die berlinische. Die plattdeutsche Sprache darf, kann kein Hindernis sein. Hat nicht das Publikum der Neuen Freien Volksbühne jedes Wort im tiefsten verstanden, mit angehaltenem Atem vor diesen starken, reichen, prachtvollen Szenen gesessen? „Mutter Mews" ist ein wahres und ein reines Werk. Den Gründen der Menschenseele ist es nahe und der Erde und dem Meere. Es wird gezeigt, wie eine „ordnungsliebende" alte Frau ein junges Glück vernichtet. Diese Mudder Mews, die vom Dichter mit krappanter Schärfe erkannt ist, hat ein rauhes Leben hinter sich. Sie ist hart und ungebrochen. Eine unliebenswerte Person ohne Konzessionen, mit böser Neigung zu nörgelnder, manchmal intriganter Kritik. Dabei fühlt sie sich selbst als „Opfer". Ihr Eigentliches ist: sie ignoriert die Seele, weiß nur von der Materie, das heißt: von Dingen des Haushalts, von der kleinen häuslichen Notwendigkeit. Eine Fanatikerin der Reinlichkeit, des Staubtuchs und der Ordnung. Damit treibt sie letzten Endes ihre Schwiegertochter, ein Weib, das herrlich ist in seiner klaren Güte und selbstverständlichen Sinnlichkeit, ins Wasser. Allen Teufeln ist jetzt die Familie des jungen Fischers preisgegeben — weil seine Mutter so ordentlich war. Klingts paradox? Meiner Treu, es ist erstaulich echt. In Norddeutschland gibts viele Mudder Mews. Und Stavenhagen versteht es eminent, aus scheinbaren Kleinigkeiten das grauenvolle Fatum hervorwachsen zu lassen. Es gibt da eine Grog-Szene, wo alles in großer niederdeutscher Heiterkeit beieinandersitzt. Das Verhängnis scheint ganz fern. Da: ein Wort, ein Blick, eine Bewegung, ein Aufstehen — und die Zerrüttung peitscht grinsend und triumphierend alles in Qual und Tod. Wie fein sieht dieser Dichter die kleinen Schönheiten, die wurzeltiefen Animalitäten des Lebens — und wie schrecklich genau weiß er um die Wege, die zur Verzweiflung führen! Mit dem Griff des geborenen Dramatikers, der nie doch Theatraliker wird, packt er die Charaktere, zwingt sie zur Entfaltung. Jedes Wort ist herb und schlank, ein jedes hat seinen Spannungswert. Das sind Interieurs, die mit prallem Leben angefüllt sind bis zur Decke. Und von draußen, wo der Deich ist und dahinter die Elbe, zieht feuchte, graue Luft in die Stube und umfließt alle Dinge, daß sie plastisch werden, wie die Malereien belgischer Moderner. Dies Atmosphärische gibt den letzten, feinsten Reiz. Wenn das „Heimatskunst" ist, so will ich sie grüßen! .. Das Stück war von Albert Steinrück sehr klug inszeniert, in großen primitiven Linien. So wards ein Fest hoher, nicht raffinierter Kunst.

— — — — — — — — — — — — Dem bodenständigen Niederdeutschen, der im Leben nichts erreicht hat, folgte der europäisierte Russe, längst ein arrivé, aber auch mehr und mehr ein déraciné. Gewiß gibt Maxim Gorki immer noch echtes Rußland — aber mit der Absicht, es den Westlichen interessant zu machen. Als sein Publikum empfindet er nicht mehr Moskau und Petersburg, sondern das konstitutionelle Europa, vielleicht auch schon Amerika. In der sozialpolitischen Szenenfolge: „Die Feinde", die das Kleine Theater (als erstes auf dem Erdball) aufführte, ist das ganz deutlich. Das ist Anschauungsunterricht im Russischen für Fortgeschrittene, und als Teilnehmer wünscht sich Herr Gorki den Liberalismus aller Länder. Ach, er glaubt sich ein bischen verpflichtet, für seine Ideen internationale Propaganda zu machen; und er präsentiert sich ein bischen als Pedant seiner Ideen. (Das ist ein Vorzug des Herzens und ein Defizit des Geistes.) Er ist ein Besessener — aber auf eine für ihn selbst erträgliche Art. Ihm ist es gegeben, über seine Leiden zu reden und reden zu lassen — wodurch sie erträglicher werden. Die Heilkraft der Bühne; die berühmte Goethesche Selbstbefreiung. Gorkis Manier, sich durch Theaterstücke zu befreien, ist nicht mehr so recht zuversichtlich. Früher, im „Nachtasyl", war er ein durch sentimentale Literatur buntphantastisch beeinflußtes Stimmungstalent; in den „Kindern der Sonne" wies er sich fratzenhaftem europäischem Modernismus haltlos preisgegeben; und jetzt, in einer Depression der Gestaltungskraft, variiert er sein altes programmatisches Thema in Zwang und Verlegenheit. Die „Feinde" sind Unternehmer und Arbeiter: ein Fabrikherr wird niedergeschossen, und ein Arbeiter, der nicht der Mörder ist, bietet sich der Justiz als freiwilliges Opfer dar. Die glaubts ihm nicht, und dann meldet sich auch noch der wirkliche Täter. Lose Szenen, populäre Sozialphilosophie. Manchmal steigt der Geist des Herrn Björnson auf, des Schwiegervaters der heroisch-humanitär maskierten Trivialitäts-Phraseologie. Doch dann aufblitzende Einzelheiten, wolgawilde, steppendüstre, wo wieder spät erklingt, was früh erklang, in den dunkeln Anfängen dieses Russen. Er besaß es doch einmal, was so köstlich ist!... Ein betrunkener Degenerierter und ein mild-weiser Alter, der das Evangelium des Nachtasylisten Luka in sich hat, sind die besten Figuren. Wie Luka, so hat dieser Alte eine Sphäre um sich, die ihn schützt, vor der die Brutalität scheut. Aber Frauen kann Gorki gar nicht bilden. Sie sind arme Wesen, mit den Resten männlicher Leitartikel im wirren Hirnchen. Nicht einmal das hysterische reiche Mädchen, das der eigenen Sippe zukreischt: „Mörder!", wird hintangehalten ... Trotzdem ist das Stück interessant und nicht unedel. Gorki hat Schwächen, nie Häßlichkeiten. Er hat Takt. Und das ist schließlich auch etwas. — In der Darstellung leuchteten die beiden Intelligenzen des kleinen Theaters auf: die Herren Abel und Walter. Diese beiden sind mit einer Seele durch Tiefen gegangen. Jetzt haben sie das Glimmende, Fesselnd-Ramponierte. Die andern Spieler haben dafür andres. Und der Direktor scheint, als Regisseur wenigstens, einer gewissen mollesse zu unterliegen. Nicht genug Energie, straffe Hand. Die Szenen zerflatterten. Etwas wie Epikuräismus bedroht diese Bühne. Darin liegt die Gefahr.

Ferdinand Hardekopf

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne

6. Dezember 1906

II. Jahrgang Nummer 49

# Don Juan

Mein lieber Walkley!

Sie haben mich einmal gefragt, warum ich kein Don-Juan-Drama schriebe. Die Leichtfertigkeit, mit der Sie diese entsetzliche Verantwortung auf sich nahmen, ist wahrscheinlich auch schuld daran, daß Sie sie heute bereits vergessen haben, aber der Tag der Abrechnung ist gekommen: hier liegt Ihr Drama*)! Sein Ertrag und seine Arbeit, sie sind mein: seine Ethik, seine Sittenschilderung, seine Philosophie, seinen Einfluß auf die Jugend haben Sie zu rechtfertigen. Sie waren in reifem Alter, als Sie die Anregung gaben; und Sie kannten ihren Mann. Es sind kaum fünfzehn Jahre her, seitdem wir beide als Zwillingspioniere des „neuen Journalismus", in die gleichen neuen Laken gebettet, eine Epoche in der Theater- und Opernkritik begründet haben, indem wir sie zum Vorwand für eine Propaganda unsrer eigenen Lebensanschauungen machten. Sie können daher nicht Unkenntnis der Art der Kraft vorschützen, die Sie in Bewegung gesetzt haben. „Epater le bourgeois!" das haben Sie von mir gewollt, und wenn der Bourgeois nun protestiert, verweise ich ihn hiermit an Sie als den einzig verantwortlichen Teil.

Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß ich Sie verdächtigen werde, Sie fänden das Stück für Ihren Geschmack zu anständig, falls Sie versuchen sollten, Ihre Verantwortung abzulehnen. Mich haben die erwähnten fünfzehn Jahre älter und ernster gemacht. An Ihnen kann ich keine entsprechende Veränderung entdecken. Ihr Leichtsinn und ihre Kühnheit sind wie die Liebe und die Annehmlichkeiten, die Desdemona erbittet: sie nehmen in eben dem Maße zu, als Ihre Tage sich mehren. Jetzt wagt es bloß keine tonangebende Zeitung, sich mit Ihnen einzulassen! Nur die stattliche Times ist erhaben über jeden Verdacht, der diese Zeitung zu ihrer Anstandsdame machen könnte; aber selbst die

*) Es heißt „Mensch und Übermensch" und wird in dieser Woche in den Kammerspielen des Deutschen Theaters aufgeführt. Was hier veröffentlicht wird, ist ein Teil von Shaws Einleitung zu der Buchausgabe, die bei S. Fischer erscheint.

Times mag manchmal dem Himmel dafür danken, daß nicht täglich neue Stücke gegeben werden, da nach jedem solchen Ereignisse Ihre Kritiken — die zu zeichnen Ihnen die Traditionen des Blattes nicht gestatten, die Sie aber wohlweislich zwischen den Zeilen mit den verrücktesten Schnörkeln zeichnen — seine Wohlerzogenheit gefährden und seine Seichtheit in Epigramme, seinen Anstand in Zierlichkeit und sogar seine Würde in Unart verwandeln würde. Ich weiß nicht, ob das nicht Anzeichen einer Revolution sind. Im Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts stand das Ende nahe bevor, als die Leute Diderot in der Encyklopädie finden konnten. Wenn ich die Times kaufe und Sie darin finde, hört mein prophetisches Ohr das Rasseln der Munitionskarren des zwanzigsten Jahrhunderts.

Augenblicklich quält mich jedoch eine andere Angst, die in der Frage gipfelt: werden Sie nicht von einem Don-Juan-Drama enttäuscht sein, das auch nicht eines der tausend und drei Abenteuer jenes Helden auf die Bühne bringt? Um Sie günstig zu stimmen, will ich Ihnen meinen Standpunkt erklären. Sie werden entgegnen, daß ich nie etwas andres tue. Ihre Lieblingsgrimasse mir gegenüber behauptet: Was Sie „Dramen" nennen, ist nichts als die Erklärung ihres Standpunkts. Aber Sie dürfen von mir nicht erwarten, daß ich Ihre unbegreifliche, phantastische, mutwillige, schwer zu befriedigende Methode annehme; Sie müssen mich nehmen, wie ich bin, als einen vernünftigen, geduldigen, folgerichtig denkenden, sich rechtfertigenden, arbeitsamen Menschen mit dem Temperament eines Schulmeisters und den Sorgen eines Kirchenvorstehers. Jener literarische Kunstgriff ist es zweifellos, der dem britischen Publikum zufällig Spaß macht und seine Aufmerksamkeit von meinem Charakter ablenkt; aber der Charakter ist nichtsdestoweniger da, und so fest wie ein Felsen. Ich habe ein Gewissen und das Gewissen ist immer ängstlich bemüht, alles zu erklären. Sie dagegen fühlen, daß ein Mann, der von seinem Gewissen spricht, einer Frau sehr ähnlich ist, die von ihrer Bescheidenheit spricht. Die einzige moralische Kraft, die Sie sich herablassen zur Schau zu tragen, ist die Kraft Ihres Geistes; die einzige Forderung, die Sie öffentlich stellen, ist die Forderung Ihres künstlerischen Temperaments nach Symmetrie, Vornehmheit, Stil, Anmut, Verfeinerung und Lauterkeit, die gleich nach der Göttlichkeit kommt, wenn nicht vor ihr. Aber mein Gewissen ist die echte Kanzelware; es ärgert mich, Leute behaglich zu sehen, wenn sie sich unbehaglich fühlen sollten, und ich bestehe darauf, sie zum Denken zu zwingen und zum Bewußtsein der Sünde zu bringen. Wenn Ihnen meine Rede nicht gefällt, dann achten Sie nicht darauf. Ich kann wirklich nicht anders. In der Vorrede zu meinen „Plays for Puritans" erklärte ich die eigentümliche Lage unsers zeitgenössischen englischen Dramas, das gezwungen ist, beinahe ausschließlich Fälle sexueller Anziehung zu be-

handeln, und dem es dennoch verboten ist, die Erscheinungen jener Anziehungskraft zu zeigen, ja selbst ihre Natur zu besprechen. Ihre Anregung, ich solle ein Don-Juan-Drama schreiben, war tatsächlich eine Herausforderung für mich: ich sollte diesen Gegenstand dramatisch behandeln! Die Schwierigkeit dieser Zumutung war so groß, daß sie mir annehmenswert schien. Obgleich wir genug Dramen mit verliebten Helden und Heldinnen haben, die dementsprechend zum Schlusse des Stückes heiraten oder zugrunde gehen müssen, weil ihre Beziehungen zueinander durch die Ehegesetze verwickelt worden sind — gar nicht zu sprechen von jener leichtern Art von Stücken, die auf der Tradition fußen, daß ungesetzliche Liebesangelegenheiten zugleich lasterhaft und köstlich sind — muß man doch bedenken, daß wir keine modernen Stücke haben, in denen die gegenseitige natürliche Anziehungskraft der Geschlechter zur Haupttriebfeder der Handlung gemacht worden wäre. Das ist auch der Grund, warum wir so großen Wert auf die Schönheit unsrer Darsteller legen, worin wir von den Ländern abweichen, die unser Freund William Archer unserm kindischen Theater vorgehalten hat, auf daß es sich an ihrer ernsten Auffassung der Bühnenkunst ein Beispiel nehme. Dort könnten die Julien und Isolden, die Romeos und Tristans unsre Mütter und Väter sein. Um die englische Schauspielerin ist es ganz anders bestellt. Die Heldin, die sie verkörpert, darf die elementaren Beziehungen zwischen Männern und Frauen nicht besprechen; all ihr romantisches Geschwätz über romanhafte Liebe, all ihre rein juridischen Dilemmas bezüglich der Tatsache, ob sie verheiratet oder „betrogen" worden ist, verfehlen vollständig den Weg zu unsern Herzen und quälen unsern Geist. Um uns zu trösten, brauchen wir die Darstellerin bloß anzusehen. Wir tun es, und ihre Schönheit labt unsre verhungernden Gefühle. Zuweilen murren wir ungalant über die Dame, weil sie nicht ebensogut spielt, wie sie aussieht. Aber in einem Drama, das trotz all seiner Beschäftigung mit dem Geschlecht von geschlechtlichem Interesse gänzlich unberührt bleibt, ist hübsches Aussehen erwünschter als schauspielerische Tüchtigkeit.

Ihnen gegenüber darf ich diese Ansicht besonders betonen, da Sie zu klug sind, in Torenweise über ein Paradoxon Lärm zu schlagen, so oft ich einen Stock beim richtigen, statt beim falschen Ende anfasse. Warum sind unsre gelegentlichen Versuche, das Geschlechtsproblem auf der Bühne zu behandeln, so abstoßend und öde, daß selbst jene, die sich vollkommen klar darüber sind, daß Geschlechtsfragen und ihre Diskussion auf der Bühne gestattet werden sollen, keinen Geschmack an solchen freudlosen gesellschaftlichen Sanitätsversuchen finden? Nicht vielleicht deshalb, weil sie im Grunde vollkommen geschlechtslos sind? Worin besteht die übliche Schablone für derartige Stücke? Eine Frau ist gelegentlich irgend einmal in Konflikt mit dem Gesetz gebracht worden, das

die Beziehungen der Geschlechter regelt. Ein Mann wird dadurch, daß er sich in sie verliebt oder sie heiratet, in Konflikt mit der gesellschaftlichen Konvention gebracht, die eine solche Frau mißbilligt. Nun können die Konflikte der Individuen mit dem Gesetz und der Konvention, wie alle andern menschlichen Konflikte, dramatisiert werden; aber sie sind nur von gerichtlichem und nicht von allgemein menschlichem Interesse: und die Tatsache, daß wir viel neugieriger auf die unterdrückten Beziehungen zwischen Mann und Frau sind, als auf ihre Beziehungen zu unsern Gerichts- und privaten Frauenschwurgerichtshöfen, erzeugt jenes Gefühl ausweichenden Mißvergnügens, fundamentaler Belanglosigkeit, Seichtheit und nutzloser Unannehmlichkeit, die das vollständige Mißlingen einer Erbauung und das teilweise Fehlschlagen einer Erweckung des Interesses hervorrufen, eine Stimmung, die Ihnen im Theater ebenso vertraut ist, wie sie es mir war, als auch ich jene unbehaglichen Gebäude besuchte und bei unsern populären Stückeschreibern die Absicht erkannte, mit Ibsen zu wetteifern, was sie ihrer Ansicht nach vermochten.

Ich nehme an, daß Sie nichts Derartiges wollten, als sie von mir ein Don-Juan-Drama verlangten. Niemand will so etwas: die Erfolge, die solche Stücke manchesmal erzielen, sind dem nebensächlichen konventionellen Melodrama zuzuschreiben, durch das der erfahrene populäre Verfasser sich gleichzeitig instinktiv vor einem Mißerfolge rettet. Aber was wollten Sie? Dank Ihrer unglückseligen Gewohnheit — ich hoffe, Sie fühlen jetzt ihren Nachteil — sie nicht zu verklären, hatte ich das selbst herauszufinden. Zunächst habe ich mich also fragen müssen: was ist ein Don Juan? Trivial gesprochen: ein Wüstling. Aber Ihre Abneigung gegen das Triviale ist so übertrieben groß, daß sie ein Fehler ist; ein allgemein verständlicher Charakter ist unmöglich ohne einen Einschlag von Trivialität; und wenn sie selbst den Geschmack an einem solchen Charakter erwerben könnten, würden die üblichen Quellen, aus denen er fließt, Sie derart übersättigt haben, daß Sie mich nicht bemüht hätten. Ich nahm daher an, Sie hätten von mir einen Don Juan im philosophischen Sinne verlangt.

Philosophisch gesprochen, ist der Don Juan ein Mann, der seinen eigenen Instinkten folgt — obgleich ihn seine Begabung befähigt, zwischen Gut und Böse außerordentlich gut zu unterscheiden — ohne Rücksicht auf das ungeschriebene, das geschriebene, oder das kanonische Recht, und der sich deshalb, während er die glühende Sympathie unsrer aufrührerischen Instinkte gewinnt (denen der Glanz, mit dem Don Juan sie verbindet, schmeichelt), in einem Kampf auf Leben und Tod mit den bestehenden Einrichtungen befindet und sich ebenso unbedenklich mit Schwindel und Kraft verteidigt, wie ein Landmann seine Frucht vor dem Ungeziefer. Der vorbildliche Don Juan, den ein spanischer Mönch zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erfand, wurde, den Ideen jener

Zeit entsprechend, als der Feind Gottes dargestellt, und das Nahen der göttlichen Rache wird durch das ganze Drama hindurch von Minute zu Minute drohender empfunden. Don Juans Furcht wird durch keinen geringen Gegner erregt; er versteht es, der Polizei — sowohl der weltlichen wie der geistigen — leicht zu entwischen, und wenn ein empörter Vater privatim Selbsthilfe mit dem Schwerte sucht, tötet ihn Don Juan mühelos. Erst als der erschlagene Vater als Werkzeug Gottes in Gestalt seiner eigenen Statue vom Himmel zurückkehrt, gewinnt er die Oberhand über seinen Mörder und schleudert ihn in die Hölle. Die Moral: Bereue und bessere dich heute, denn morgen kann es zu spät sein! ist eine mönchische. Dies ist wirklich der einzige Punkt, in dem Don Juan skeptisch ist; denn er glaubt fromm an eine schließliche Hölle und riskiert die Verdammnis nur, weil sie, da er jung ist, ihm soweit entfernt scheint, daß die Reue aufgeschoben werden kann, bis er sich nach Herzenslust amüsiert hat.

Aber die Lehre, die ein Autor zum Ausdruck bringen will, ist kaum jemals die Lehre, die es der Welt beliebt aus seinem Buche zu ziehen. Was uns im »Burlador de Sevilla« anzieht und ergreift, ist nicht die unmittelbare Notwendigkeit der Reue, sondern der Heroismus, zu wagen, Gottes Feind zu sein. Von Prometheus bis zu meinem eigenen »Devils Disciple« herab sind solche Feinde immer populär gewesen. Don Juan wurde in einem Maße der Liebling aller, daß die Welt seine Verdammnis nicht ertragen konnte. In einer zweiten Version versöhnte sie ihn auf sentimentale Weise mit Gott und schrie ein ganzes Jahrhundert lang nach seiner Heiligsprechung, wodurch sie ihn so behandelte, wie der englische Journalismus jenen komischen Feind der Götter, den „Punch" behandelt hat. Molières Don Juan greift, was seine Verstocktheit anbelangt, auf den ursprünglichen zurück, aber in der Frömmigkeit fällt er von seinem Urbilde stark ab. Es ist wahr: auch er nimmt sich vor, zu bereuen; aber in welchen Ausdrücken! »Oui, ma foi! il faut s'amender. Encore vingt ou trente ans de cette vie ci, et puis nous songerons à nous.« Nach Molière kam der Zauberkünstler Mozart, der Meister aller Meister, der des Helden Geist in märchenhaften Harmonien, elbischen Tönen und erhaben hervorbrechendenden Rhythmen, in hörbar gewordenen Sommerblitzen offenbart. In seinen Tönen ist Freiheit in Liebe und Moral, die in köstlicher Weise der Sklaverei spotten, interessieren, anziehen und locken, und uns auf unerklärliche Weise zwingen können, den Helden mit seiner Feindin, der Statue, auf ein transzendentales Niveau zu stellen und die spröde Tochter und ihren pedantischen Liebhaber auf einem Geschirrbrett darunter stehen zu lassen, auf daß beide in Frömmigkeit weiterleben für und für.

Nach diesen vollendeten Werken kann Byrons Fragment nicht als sonderlich philosophisch in Betracht kommen. Unsre herumzigeunernden

Wüstlinge sind von jenem Standpunkt aus nicht interessanter als der Matrose, der in jedem Hafen ein Weib hat; und Byrons Held ist schließlich nur ein herumzigeunernder Wüstling. Und er ist stumm; er bespricht sich nicht mit einem Sganarelle-Leporello oder mit den Vätern oder Brüdern seiner Maitressen; er erzählt nicht einmal, wie Casanova seine eigene Geschichte. Er ist tatsächlich überhaupt kein echter Don Juan; denn er ist nicht mehr Feind Gottes als jeder andre romantische und abenteuerlustige junge Mensch, der sich austobt. Wären Sie und ich in seinem Zeitalter an seiner Stelle gewesen, wer weiß, ob wir nicht getan hätten wie er, wenn nicht wirklich Ihr schwer zu befriedigendes Wesen Sie vor der Kaiserin Katharina bewahrt hätte. Byron war ebensowenig Philosoph wie Peter der Große; beide sind Beispiele jener seltenen und nützlichen, aber unerfreulichen Abart: energische Genies, geboren ohne die Vorurteile oder abergläubischen Vorstellungen der eigenen Zeitgenossen. Die sich daraus ergebende skrupellose Freiheit des Denkens machte Byron zu einem größern Dichter als Wordsworth, genau so, wie sie Peter zu einem größern König als Georg den Dritten machte; aber da sie schließlich nur eine negative Fähigkeit ist, hinderte sie Peter nicht daran, ein schrecklich roher Patron und ein Erzfeigling zu sein, noch befähigte sie Byron, eine religiöse Macht wie Shelley zu werden. Lassen wir also Byrons Don Juan aus dem Spiel. Der Mozarts ist der letzte der echten Don Juane; denn zur Zeit seiner (Don Juans) Großjährigkeit hatte sein Vetter „Faust" in den Händen Goethes seinen Platz eingenommen und hatte sowohl seinen Kampf wie seine Versöhnung mit den Göttern weit über das bloße Courschneiden hinaus auf die Politik, die hohe Kunst und auf Pläne — wie der, daß dem Ozean neue Kontinente abgenommen werden könnten — gerichtet und zu der Erkenntnis eines ewigen weiblichen Prinzips im Weltall hinübergeleitet. Goethes Faust und Mozarts Don Juan waren die letzten Worte des achtzehnten Jahrhunderts über diesen Gegenstand; und zur Zeit, als die höflichen Kritiker des neunzehnten Jahrhunderts — die William Blake ebenso oberflächlich ignorierten, wie das achtzehnte Hogarth oder das siebzehnte Bunyan ignoriert hatte — durch das Dickens-Macaulay-Dumas-Guizot-Stadium und das Stendhal-Meredith-Turgeniew-Stadium gegangen waren und sich philosophischer Dichtung von Männern wie Ibsen und Tolstoi gegenübersahen, hatte Don Juan das Geschlecht gewechselt und war zu Donna Juana geworden, die aus dem Puppenheim ausbrach und sich als selbständiges Individuum geltend machte, anstatt noch länger nur eine einzelne Figur in einem moralischen Possenspiel abzugeben.

Nun ist es ja ganz schön, wenn Sie mich zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts um ein Don-Juan-Drama bitten, aber Sie werden aus dem vorausgegangnen Überblick ersehen, daß der Don-Juan-Stoff für Sie und für mich um ein ganzes Jahrhundert zu alt ist; und wenn es

Millionen literarisch weniger gebildeter Leute gibt, die noch immer im achtzehnten Jahrhundert leben — haben diese nicht Molière und Mozart, deren Kunst keine Menschenhand vervollkommnen könnte? Sie würden mich auslachen, wenn ich heutzutage in Duellen, in Geistern und in „weiblichen" Frauen machte. Was die reine Ausschweifung anbelangt, wären Sie der erste, der mich daran erinnern würde, daß »Le Festin de Pierre« von Molière kein Stück für Erotiker ist, und daß ein Takt der wollüstigen Empfindsamkeit Gounods oder Bizets in der Partitur von „Don Giovanni" als liederlicher Fleck erscheinen würde. Selbst die abstraktern Teile des Don-Juan-Stoffes sind heute bis zur Unbrauchbarkeit veraltet; so schleuderte zum Beispiel Don Juans übernatürlicher Widersacher jene, die sich zu bereuen weigerten, in einen See von brennendem Schwefel, damit sie dort von Teufeln mit Hörnern und Schwänzen gemartert würden. Was ist von jenem Widersacher und von jener Auffassung der Reue übrig geblieben, das in einem Ihnen von mir zugeeigneten Drama verwendet werden könnte? Anderseits triumphieren jetzt überall jene Mächte der öffentlichen Meinung der Mittelklasse, die für einen spanischen Edelmann in den Tagen des ersten Don Juan kaum existiert haben. Die zivilisierte Gesellschaft ist eine einzige ungeheure Bourgeoisie geworden; kein Edelmann wagt es heute, seinen Gemüsekrämer zu beleidigen. Die Frauen, »marchesane, principesse, cameriere, cittadine« und wie sie alle heißen mögen, sind ganz im gleichen Maße gefährlich geworden. Das weibliche Geschlecht ist aggressiv und mächtig; wenn Frauen Unrecht geschieht, gruppieren sie sich nicht mehr pathetisch, um »Protegga il giusta cielo« zu singen; sie greifen zu furchtbaren gesetzlichen und sozialen Waffen und üben Vergeltung. Durch eine einzige Unvorsichtigkeit werden politische Parteien zugrunde gerichtet und öffentliche Karrieren zerstört. Ein Mann wäre heute besser daran, selbst wenn er alle Statuen Londons zum Abendessen bei sich sähe — so häßlich sie auch sind — als wenn ihn Donna Elvira vor die Schranken des Nonkonformisten-Gewissensgerichtes schleppte. Der Kirchenbann ist heute eine beinahe ebenso ernste Sache geworden, wie er es im zehnten Jahrhundert gewesen ist. Die Folge davon ist, daß der Mann nicht mehr, wie Don Juan, Sieger im Zweikampf der Geschlechter bleibt. Ob er das jemals wirklich gewesen ist, darf bezweifelt werden; jedenfalls kommt die ungeheure Überlegenheit der natürlichen Stellung des Weibes in dieser Sache mit immer größrer Macht zur Geltung. Was das beim Barte Zupfen des Nonkonformisten-Gewissensgerichtes betrifft, wie Don Juan die Statue des Kommandanten im Kloster von San Franzisko beim Barte zupfte, so kommt das heutzutage nicht in Betracht; Vorsicht und Artigkeit verbieten das in gleicher Weise einem auch nur etwas mit Verstand begabten Helden. Außerdem ist es Don Juans eigener Bart, der in Gefahr ist, gezupft zu werden. Weit davon entfernt, in Heuchelei zurückzufallen, was

Sganarelle befürchtete, hat er ganz unerwartet in seiner Immoralität eine Moral entdeckt. Die wachsende Erkenntnis seines neuen Standpunktes überhäuft ihn mit Verantwortlichkeit. Er hat seine frühern Scherze so ernst nehmen müssen, wie ich einige Scherze des Herrn W. S. Gilbert. Skeptizismus, seine dereinst unerträglichste Eigenschaft, hat nun so vollständig triumphiert, daß er sich nicht länger durch witziges Regieren behaupten kann und, um eine maßgebende Stellung zu finden, gezwungen ist, sich vor dem Grübeln zu bewahren. Seine tausenddrei galanten Abenteuer sind, nachdem sie zu höchstens zwei unreifen Intrigen zusammengeschmolzen sind — die zu schmutzigen und ausgedehnten Verwicklungen und Demütigungen führten — vollständig fallen gelassen worden, da sie seines philosophischen Ranges unwürdig und für seine neue anerkannte Stellung als Gründer einer Schule kompromittierend befunden worden waren. Statt angeblich Ovid zu lesen, liest er tatsächlich Schopenhauer und Nietzsche, studiert Westermarck und ist um die Zukunft der Rasse, statt um die Freiheit seiner eigenen Instinkte besorgt. So sind seine Verworfenheit und sein verwegenes Auftreten den Weg seines Schwertes und seiner Mandoline in den Trödelladen der Anachronismen und abergläubischen Vorstellungen gewandert. In der Tat ist er jetzt mehr Hamlet als Don Juan; denn obgleich die Worte, die dem Schauspieler in den Mund gelegt werden, um dem Parterre anzudeuten, daß Hamlet ein Philosoph sei, zum größten Teil nur wohlklingende Gemeinplätze sind, die mit einiger Vergröberung der Wortmusik besser für Pecksniff paßten, werden Sie doch, wenn Sie den wirklichen Helden, der sich selbst — von Eingebungsblitzen abgesehen — undeutlich und unverständlich ist, von dem Schauspieler trennen, der um jeden Preis fünf Akte hindurch reden muß, und wenn Sie, lieber Freund, noch tun, was man immer in Shakespeares Trauerspielen tun muß — nämlich die absurden sensationellen Vorfälle und physischen Gewalttaten der erborgten Fabel von dem echten Shakespeareschen Gewebe loslösen — einen richtigen prometheusähnlichen Feind der Götter erhalten, dessen instinktive Haltung den Frauen gegenüber derjenigen gleichen wird, zu der Don Juan jetzt getrieben wird. Von diesem Gesichtspunkt aus war Hamlet ein entwickelter Don Juan, den Shakespeare fälschlich als achtbaren Mann ausgab, genau so, wie er den armen Macbeth fälschlich als Mörder ausgab. Heute ist das zu betonen nicht mehr nötig (wenigstens auf Ihrem Niveau und dem meinen), weil Don-Juanismus ebenso wenig mißverstanden wird wie Casanovismus. Don Juan selbst ist beinahe asketisch in seinem Wunsche, jenes Mißverständnis zu vermeiden: und so hat mein Versuch, ihn zu modernisieren, indem ich ihn als moderner Engländer in ein modernes englisches Milieu versetzt habe, eine Gestalt hervorgebracht, die bei oberflächlicher Betrachtung dem Helden Mozarts ganz unähnlich ist.

Und dennoch habe ich nicht das Herz, Sie zu enttäuschen, indem ich Ihnen einen zweiten Blick auf den Mozartschen dissoluto punito und seinen Gegner, die Statue, gänzlich vorenthalte. Ich bin überzeugt, daß Sie gerne mehr von jener Statue wissen, sie ausholen möchten, wenn sie sozusagen keinen „Dienst" hat. Um Sie zu befriedigen, habe ich zu dem Kniff des wandelnden Theaterregisseurs Zuflucht genommen, der die Pantomime „Sindbad, der Seefahrer" mit einem Vorrat gebrauchter illustrierter, für „Ali Baba" entworfener Plakate ankündigt. Er wirft einfach einige Ölkrüge in das Diamantental und erfüllt auf diese Weise das dem Auge der Öffentlichkeit durch die Bauzäune entgegengehaltene Versprechen. Ich habe diese bequeme Erfindung unserm Fall angepaßt; ich habe nämlich in meine durchaus moderne dreiaktige Komödie einen vollständig unwesentlichen Akt eingeschoben, in dem mein Held, von der Luft der Sierra bezaubert, einen Traum hat, worin ihm sein Mozartscher Ahnherr erscheint und in einem Shawisch-Sokratischen Dialog weitläufig mit der Dame, der Statue und dem Teufel philosophiert. Aber dieser Scherz ist nicht das Wesentliche des Schauspiels! Über dieses Wesentliche habe ich keine Gewalt. Sie schlugen eine gewisse soziale Substanz, die geschlechtliche Anziehung für den Geist, zur dramatischen Destillation vor, und ich destillierte für Sie. Ich verfälschte das Produkt weder mit erotischen Grundsätzen, noch verdünnte ich es mit Romantik und Wasser, denn ich hatte bloß Ihren Auftrag auszuführen, nicht aber eine populäre Komödie für den Markt zu schaffen. Sie müssen sich daher — wenn Sie nicht, wie die meisten klugen Leute, das Stück zuerst und die Vorrede nachher lesen — darauf gefaßt machen, einer Klatschbasengeschichte aus dem modernen londoner Leben gegenüberzutreten, aus einem Leben, in dem, wie Sie wissen, des gewöhnlichen Mannes Hauptbeschäftigung darin besteht, die Mittel zur Aufrechterhaltung der Stellung und der Gewohnheiten eines vornehmen Herrn zu erlangen, und in dem es die Hauptbeschäftigung der Frau ist, sich zu verheiraten. In neuntausendneunhundertneunundneunzig von zehntausend Fällen kann man darauf zählen, daß die Frauen und Männer nichts, weder Edles, noch Niedriges tun werden, was diesen Zielen widerstrebt; und diese Sicherheit ist es, auf die man sich, als auf die Religion, die Moral, die Prinzipien, den Patriotismus, den guten Ruf, die Ehre der Leute und so weiter, verläßt.

Im ganzen genommen ist das eine vernünftige und zufriedenstellende Grundlage für die Gesellschaft. Geld bedeutet Ernährung, und Ehe bedeutet Kinder; und daß die Männer in erster Linie auf Ernährung und die Frauen in erster Linie auf Kinder bedacht sind, ist, klar gesprochen, das Gesetz der Natur und nicht die Eingebung persönlichen Ehrgeizes. Das Geheimnis in dem Erfolg des Alltagsmenschen ist die Einfalt, mit der er seine Ziele verfolgt; das Geheimnis in dem Mißerfolg des künstlerisch

veranlagten Menschen ist der Wankelmut, mit dem er nach allen Richtungen in der Verfolgung nebensächlicher Ideale abschweift. Der Künstler ist entweder ein Dichter oder ein Lump; als Dichter kann er nicht, wie der Alltagsmensch, zugeben, daß Ritterlichkeit im Grunde nur romantischer Selbstmord ist; als Lump kann er nicht zugeben, daß es sich nicht lohnt, zu schmarotzen und zu betteln, zu lügen, aufzuschneiden und seine Person zu vernachlässigen. Deshalb dürfen Sie in meiner einfachen Feststellung der fundamentalen Beschaffenheit der londoner Gesellschaft nicht irrtümlich einen Vorwurf sehen, den ein Irländer Ihrer Nation machte. Von dem Tage an, da ich meinen Fuß zum ersten Mal auf diesen fremden Boden setzte, erkannte ich den Wert der prosaischen Eigenschaften, deren sich zu schämen die Irländer die Engländer lehren, ebensogut wie ich die Nichtigkeiten der poetischen Eigenschaften kannte, auf die stolz zu sein die Engländer die Iren lehren. Denn der Irländer setzt die Eigenschaft instinktiv herab, die ihn dem Engländer gefährlich macht; und der Engländer schmeichelt instinktiv dem Fehler, der ihm den Irländer harmlos und unterhaltend macht. Was an dem prosaischen Engländer auszusetzen ist, das ist an den prosaischen Menschen aller Länder auszusetzen: die Dummheit. Die Lebenskraft, die die Ernährung und die Kinder in die erste Reihe, Himmel und Hölle in eine etwas entfernte zweite, und die Wohlfahrt der Gesellschaft als organische Einheit in gar keine Reihe stellt, kann sich erfolgreich durch alle Stadien des Zusammenwohnens in Herden hindurchwühlen; aber in Nationen des neunzehnten und Staaten des zwanzigsten Jahrhunderts muß der Vorsatz jedes Mannes, um jeden Preis reich zu werden, und jeder Frau, sich um jeden Preis zu verheiraten, ohne eine höchst wissenschaftliche gesellschaftliche Organisation eine verderbliche Entwicklung der Armut, des Cölibats, der Prostitution, der Kindersterblichkeit, der Entartung der Erwachsenen und all jener Übel zur Folge haben, die weise Menschen am meisten fürchten. Kurz, es gibt keine Zukunft für Menschen — mag ihre rohe Lebenskraft auch noch so groß sein — die weder intellektuell noch politisch gebildet genug sind, Sozialisten zu sein. Darum mißverstehen Sie mich bitte auch nicht in andrer Richtung: wenn ich die vitalen Eigenschaften des Engländers wie die vitalen Eigenschaften der Biene auch zu würdigen weiß, so stehe ich doch nicht gut dafür, daß der Engländer nicht wie die Biene (oder der Kanaaniter) von Wesen, die ihm an einfachem Erwerbssinn, an Kampflust und Fruchtbarkeit untergeordnet, aber an Einbildungskraft und List überlegen sind, ausgeräuchert und seines Honigs beraubt werden wird.

Das Don-Juan-Drama jedoch soll die geschlechtliche Anziehungskraft und nicht die Ernährung behandeln, und zwar in einer Gesellschaft, in der die Männer das ernste Geschäft des Geschlechts den Frauen überlassen, ebenso wie die Frauen das ernste Geschäft der Ernährung den

Männern überlassen. Daß die Männer, um sich gegen eine allzu angriffslustige Verfolgung der Frauenangelegenheit zu schützen, ein schwaches romantisches Uebereinkommen getroffen haben, wonach die Initiative in Geschlechtsangelegenheiten immer vom Manne auszugehen habe, ist wahr; aber der Vorwand ist so seicht, daß er sogar im Theater, jenem letzten Zufluchtsort der Unwahrscheinlichkeit, nur die Unerfahrenen täuscht. In den Dramen Shakespeares ergreift immer das Weib die Initiative. Sowohl in seinen Problemstücken als auch in seinen volkstümlichen Dramen wird gezeigt, wie das Weib den Mann in der Liebe zu Tode hetzt. Sie mag es durch Schmeichelei tun, wie Rosalinde, oder durch eine Kriegslist, wie Marianna; aber in jedem Falle ist die Beziehung zwischen dem Weibe und dem Manne die gleiche; sie ist die Verfolgerin und Ränkespinnerin, er der Verfolgte und der Gegenstand, über den verfügt wird. Wenn sie getäuscht wird, wie Ophelia, wird sie wahnsinnig und begeht Selbstmord; und der Mann geht von ihrem Leichenbegängnis gradewegs zu einem Fechtturnier. Ohne Zweifel kann die Natur, wenn es sich um sehr junge Paare handelt, dem Weib die Mühe des Ränkespinnens ersparen; Prospero weiß, daß er Ferdinand und Miranda nur zusammenzustoßen braucht, damit sie sich wie ein Paar Tauben gatten; und Perdita hat es nicht notwendig, Florizel einzufangen, wie die Dame (Ärztin) in „Ende gut, alles gut" (eine frühe Ibsenheldin) Bertram einfängt. Aber die Liebesfälle reifer Menschen illustrieren alle das Shakespearesche Gesetz. Die einzige scheinbare Ausnahme, Petruchio, ist keine wirkliche: er ist höchst sorgfältig als rein geschäftlicher Heiratsspekulant charakterisiert. Sobald er einmal sicher ist, daß Katharina Geld hat, unternimmt er es, sie zu heiraten', noch bevor er sie gesehen hat. Im wirklichen Leben finden wir nicht nur Petruchios, sondern auch Mantalinis und Dobbins, die Frauen mit Berufung auf ihr Mitleid oder ihre Eifersucht oder ihre Eitelkeit verfolgen oder sich in einer romantisch verblendeten Weise an sie klammern. Solche Weichlinge zählen im Weltenplane nicht; selbst Bunsby, der wie ein bezauberter Vogel in Frau Mac Stingers Rachen fällt, ist im Vergleich zu den erwähnten Beispielen ein echt tragischer Gegenstand des Mitleids und Entsetzens. Ich finde, daß die Frau in meinen eigenen Stücken infolge ihrer dramatischen Gestaltung, die ihr unter meinen Händen widerfährt (ein Vorgang, über den ich — glauben Sie es mir — nicht mehr wirkliche Macht besitze als über meine Frau), sich genau so benimmt wie die Frauen in den Stücken Shakespeares.

Und so ist Ihr Don Juan als ein Bühnenentwurf der tragikomischen Liebesjagd der Frau nach dem Manne geboren worden; und mein Don Juan ist die Jagdbeute statt des Jägers. Er ist aber trotzdem ein echter Don Juan geworden, mit einem Gefühl von Wirklichkeit, das die Konvention zum Schweigen bringt, und der dem Schicksal, das ihn schließlich ereilt, bis aufs äußerste Trotz bietet. Das Bedürfnis der Frau nach

ihm, der sie befähigen soll, das dringendste Naturgesetz zu erfüllen und fortzusetzen, gewinnt nicht eher die Oberhand über ihn, als bis sein Widerstand ihre Energie zu einem Höhepunkt treibt, auf dem sie es wagt, ihre gewöhnlichen Verführungsversuche, die üblichen zärtlichen und pflichtschuldigen Posen sein zu lassen und ihn kraft des natürlichen Rechtes zu einem Zweck in Anspruch zu nehmen, der ihre sterblichen persönlichen Ziele bei weitem übertrifft.

Unter den Freunden, denen ich dieses Stück im Manuskript vorgelesen habe, waren einige unsers eigenen Geschlechts, die sich von der „Skrupellosigkeit", das heißt: der völligen Außerachtlassung männlicher Verwöhntheit, mit der das Weib seinen Zweck verfolgte, verletzt gefühlt haben. Sie bedachten nicht, daß es mit der Erhaltung der Rasse ein Ende hätte, wenn die Frauen in moralischer oder physischer Hinsicht ebenso wählerisch wären wie die Männer. Gibt es etwas Gemeineres, als notwendige Arbeit andern Leuten aufzubürden und sie dann als unwürdig und unfein herabzusetzen? Wir verhöhnen die hochmütige amerikanische Nation, weil sie den Neger zwingt, Stiefel zu putzen, und dann die moralische und physische Minderwertigkeit des Negers durch die Tatsache beweist, daß er Stiefelputzer ist; aber wir selbst bürden die ganze schwere Schöpfungsarbeit dem einen Geschlecht auf und setzen dann stillschweigend voraus, daß kein mit etwas Weiblichkeit oder Zartgefühl begabtes weibliches Wesen in dieser Richtung einen entgegenkommenden Anfang mache. Die männliche Heuchelei kennt darin keine Grenzen. Es gibt zweifellos Augenblicke, wo die sexuelle Immunität des Mannes ihm empfindlich demütigend bewußt wird. Wenn der furchtbare Augenblick des Gebärens naht, läßt dessen äußerste Wichtigkeit und übernatürliche Anstrengung und Gefahr, an denen der Vater keinen Teil hat, diesen zur niedrigsten Bedeutungslosigkeit zusammenschrumpfen; er geht dem bescheidensten Unterrock ängstlich aus dem Wege, glücklich, aus dem Hause gestoßen zu werden, wenn er elend genug ist, seine Schmach durch trunkene Freuden zu betäuben. Aber wenn die Krise vorüber ist, rächt er sich, indem er sich als der Brotverdiener breit macht und von der „Sphäre" der Frau mit Herablassung, ja selbst mit Ritterlichkeit spricht, als ob die Küche und das Kinderzimmer unwichtiger wären als das Geschäft in der Stadt. Wenn er dann des Prahlens müde geworden ist, beginnt er von erotischer Poesie zu faseln oder sentimentale Ergebenheit für die Frau zu empfinden, und der Tennysonsche König Arthur, der vor Guinevere posiert, wird zum Don Quixote, der vor Dulcinea kriecht. Sie müssen zugeben, daß die Natur in diesem Punkt die Komödie übertrifft; die verwegenste Männer- oder Weiberposse ist schal, verglichen mit dem alltäglichsten „Stückchen Leben". Der Anschein, als ob die Frauen die Initiative nicht ergriffen, ist ein Teil der Posse. Die ganze Welt ist mit Schlingen, Fallen, Netzen und Gruben

zur Gefangennahme der Männer durch die Frauen übersäet. Gebt den Frauen das Stimmrecht, und in fünf Jahren wird eine erdrückende Steuer auf Junggesellen gesetzt sein. Die Männer hingegen setzen Strafen auf Eheschließung, indem sie die Frauen des Eigentums, des Wahlrechts, des freien Gebrauchs ihrer Beine und jenes alten Sinnbildes der Unsterblichkeit und des Rechts, es sich im Gotteshause durch Abnehmen des Hutes bequem zu machen, berauben; lauter Annehmlichkeiten, zu deren Entbehrung der Mann die Frau zwingen kann, ohne selbst darunter leiden zu müssen. Alles umsonst. Die Frau muß heiraten, weil das Menschengeschlecht ohne ihre Wehen zugrunde gehen müßte; und wenn Todesgefahr, die Gewißheit, Schmerzen, Gefahren und unsagbares Unbehagen zu erleiden, sie nicht abschrecken konnten, werden es Sklaverei und umwickelte Knöchel gewiß nicht imstande sein. Und dennoch glauben wir, diese Macht, die Frauen durch alle jene Gefahren und Mühsale führt, werde verlegen vor der Geziertheit unseres Benehmens jungen Damen gegenüber inne halten. Man verlangt, daß die Frau regungslos auf die Werbung des Mannes zu warten habe. Ja, zuweilen wartet sie auch regungslos — wie die Spinne auf die Fliege wartet. Aber die Spinne spinnt ihr Netz. Und wenn die Fliege, wie mein Held, eine Kraft zeigt, die ihr Befreiung verspricht, wie flink gibt sie da ihre vorgebliche Passivität auf und wirft unverhüllt Schlinge um Schlinge nach ihm, bis sie sich ihn für immer gesichert hat!

Bernard Shaw
Deutsch von Siegfried Trebitsch

# Der milde Herbst von Anno 45

Ich Uralter kanns erzählen, wie der Herbst durch jenes Jahr
wie ein Strom rann und ein Spiegel hundert Abendröten war.

An Obstbäumen lehnten Leitern, knackten unter Eil und Fleiß,
und die Kinder schmausten immer, und die Kranken lachten leis.

Auf dem Boden rochs nach Aepfeln, in den Kellern feucht nach Wein,
und wer eine Sense ansah, dem fiel doch der Tod nicht ein.

War ein Herbst so lang wie jeder; Sonne sinkt und Stunde schlägt;
doch an jedes Leben, schien uns, war ein Kleines zugelegt.

Max Mell

# Oscar Sauer zum fünfzigsten Geburtstag

Am fünften Dezember wird Oscar Sauer fünfzig Jahre alt. Als ich gefragt wurde, ob ich es übernehmen wollte, bei diesem Anlaß hier einige Worte zu sagen, empfand ich ein freudiges Ja, nicht als ob ich besonders viel zu sagen hätte, sondern weil ich gegen diesen Mann das Gefühl des Dankes, das einem solchen Tage besonders ziemt, mit mir herumtrage, seit ich als Anfänger in seine Nähe kam.

*

Es kann nicht meine Sache sein, hier Persönliches mitzuteilen, noch würde es mir anstehen, eine Würdigung des Künstlers zu versuchen. Ich kann nur von dem sprechen, was wir, die Jungen, von ihm, dem Älteren, ausgehen fühlten, von jener Atmosphäre, die jede Persönlichkeit umgibt, und für deren Wirkungen wohl der gerade das beste Gefühl behält, der sie nur streifte, ohne in sie hineingezogen zu werden. Denn Oscar Sauer ist nicht der Mann, den man im Theaterverkehr persönlich wirklich näher kennen lernen könnte, noch dazu, wenn man einer von den Jungen ist. Aber ein Gefühl von ihm bekommt jeder Kleinste, denn seine Augen fragen nie: wie klingt Dein Name? sondern: weß Geistes Kind bist Du? Und das tut wohl; wie wohl, das kann nur der verstehen, der selbst einst als Anfänger zum ersten Mal die Dämmerwelt einer bedeutenden Großstadtbühne betreten hat, auf der er nichts kannte als sein eigenes Nichts. In diesen ersten Jahren blutigen Kampfes zwischen Scham und Schaffensseligkeit einem Mann wie Oscar Sauer auf der Bühne zu begegnen, das erzeugt eine tiefe unauslöschliche Dankbarkeit. Und doch kann man nicht sagen: dies oder das ist es. Das Beste, was uns so zu ihm hinzog, haben wir wohl erst später recht verstehen gelernt. Wir fühlten eine erquickende Reinheit und Mannhaftigkeit in seiner Nähe; aber warum sie uns so erquickte, das verstanden wir erst, als wir die Häßlichkeiten und die Schönheiten der Bühne gründlicher unterscheiden gelernt hatten. Er ist einer von denen, die unantastbar fest geblieben sind gegen die vielerlei Gespenster der Bühne, die gerade mitten hindurch gingen, die Augen auf die Kunst, einer, dem die Bühne kein Ziel ist, sondern ein Weg zur Kunst.

So habe ich bei Oscar Sauer stets mit stiller Ehrfurcht zwei Eigenschaften vereinigt gesehen, deren Verschmelzung so unendlich selten ist, und die zusammen einen der edelsten Kryställe bilden, zu dem Atome einer

Seele zusammenwachsen können: den Imperativ der Distanz und die herzgewinnendste Liebenswürdigkeit. Der namenlose Stern, wo es als selbstverständlich gilt, daß der Mensch zwischen sich und den Dingen der Welt eine feingemessene Entfernung wahre (wodurch Mensch wie Dinge eine ganz unbegreifliche Veredelung erfahren sollen), ist weit von hier und nur selten verirrt sich eine Seele von dort zu uns. Zu diesen wenigen gehört für mein Gefühl Oscar Sauer.

Ähnlich empfinde ich auch seine Kunst. Mir ist, als hätte sie das odi profanum bis auf den Grund gekostet, und doch strömt sie eine so starke und herzhafte Liebe aus, die alles, was Mensch heißt, unwiderstehlich zu sich heranzieht.

*

Wenn ich vorhin sagte, daß es mir nicht anstünde, über Sauers Darstellungskunst zu sprechen, so sei es mir am Ende doch erlaubt, an eine mir besonders kostbare Erscheinung zu rühren. Ich denke an Wehrhahn, Ulrik Brendel und Gregers Werle. Wie Oscar Sauer diese Rollen spielt, wissen alle. Was ich meine, ist etwas über die Rollen hinaus eine Blüte, die sich erst recht erschließt, wenn der Vorhang längst gefallen ist. Es ist bei Wehrhahn die völlig unantastbare Sauberkeit und Vornehmheit des Charakters, die Sauer dieser Figur zu geben weiß, sodaß wir über all seine köstlichen und unsern Beifall heischenden Blamagen hinweg diesen Feudalen lieb gewinnen müssen und ihm eine Achtung bewahren, die uns trotz innigstem Lachen schließlich seine Lächerlichkeit aufrichtig bedauern läßt.

In Ulrik Brendel ist es die ewige Tragödie des menschlichen Mannesgeistes, die da mit Oscar Sauer aus dem lampenerhellten Zimmer in die unbekannte schwarze Nacht des Weltalls hinauswandert auf nie endende Wanderschaft.

In Gregers Werle ist es ein Blick. Es ist im dritten Akt: der alte Werle ist gegangen, und Gregers bleibt allein zurück. Zwei Lider heben sich und öffnen uns ein Auge von unergründlich schwermütiger Pracht, vor dem die Gestalt des scheidenden Vaters wie ein unwesentlicher Punkt zu verschwinden scheint. Weiter und weiter öffnet sich dieses Auge und schaut hinaus, weit über Gregers Werle und das Drama dieses Abends hinaus, in eine endlose Weite, nach einem höchsten Unsagbaren, das die Sehnsucht aller Kunst und unser aller Sehnsucht ist.

*

Ich grüße Oscar Sauer. Und allen Segen, der bis heute von ihm zu uns ausging, wünsche ich ihm zurück für sein ferneres Leben.

Friedrich Kayßler

# Von Brahm und Reinhardt

Dafür wurde gekämpft. Dafür wurde die Freie Bühne gegründet. Dafür wurden die Rudolf Baumbach und Julius Wolff enttront, die Lindau und Blumenthal mit Schimpf und Hohn aus dem Tempel gejagt. Dafür. Dafür, daß durch dreifache Ehrenpforten Ludwig Fulda einziehe, als welcher von jenen zwei großen Versdichtern der deutschen Vergangenheit die reimende Wut, von Lindau den Hang zur Psychologie und von Blumenthal die satirische Ader geerbt hat. Brahm steht am Eingang, lächelt und ist mir ein Rätsel. Seine Jugend war Kleist und Gottfried Keller, sein Mannesalter Ibsen und Hauptmann gewidmet. Was er für sie tat, zäh, leidenschaftlich und erfolgreich tat, war ohne seelische Beteiligung nicht zu tun. Wir liebten ihn um dieser Liebe willen, und mußten wir ihn schelten, so war gekränkte Liebe unser ganzer Zorn. Auch das Schelten verlor sich schließlich mit der reifern Einsicht, daß das Theater, wie es einmal ist, der Konzessionen und Kompromisse nicht entraten kann. Um die Kammerspiele zu ermöglichen, braucht das Deutsche Theater seine hundertfünfzig Shakespeare-Aufführungen in einem Jahr. Um Henrik Ibsen durchzusetzen, brauchte Brahm seinen Sudermann. Er litt schwer darunter; denn auch als Direktor fand er den ewigen Sudermann zum Speien. Was ihn widerstandsfähig machte, war die Gewißheit, daß er mit diesen Leiden seinem Dichterideal den Sieg und sich ein sorgenfreies Alter erkaufte. Jetzt ist er am Ziel. Er selbst ist für den Rest seines Lebens geborgen. Sein Ibsen aber ist ein unbestritten Großer. Daß er es so schnell geworden ist, ist Brahms, Brahms und abermals Brahms Verdienst, ein Verdienst, das ihm die berliner Theatergeschichte, die germanische Literaturgeschichte, die europäische Kunstgeschichte nicht vergessen wird. Sein Tagwerk ist getan. Das Ensemble, das seinen Stil ausgebildet und durchgesetzt hat, fällt auseinander. Er erlebt das Glück, daß mit dem Ensemble nicht der Stil zugrunde geht, daß er an andrer Stelle nach seinem Wert erkannt, übernommen und weitergebildet wird und dem alten Ibsen zu neuer, tieferer, tiefster Wirkung hilft. Brahm könnte es sich also leisten, auszuruhen, äußerlich befriedigt, wie er ist, und innerlich befriedigt, wie man ihn glauben sollte. Aber er rastet nicht und führt Fuldas „Heimlichen König" auf. Damit beginnt er, damit erst, ein Rätsel zu werden. Ein Stück

wie dieses nämlich hat er in den dreizehn Jahren seiner Direktion meines Erinnerns niemals aufgeführt. Noch das schlimmste hatte, wenn schon keine Berührung mit der Kunst, so doch eine mit dem Leben, indem es mindestens versuchte, es sklavisch nachzuahmen. „Der heimliche König" aber scheint aus der Aera Neumann-Hofers im Lessing-Theater liegen geblieben zu sein. „Die Tochter eines Pächters, so nanntest du dich mir am Rasenhang, als er zum ersten Male wiederklang vom Echo deines silbernen Gelächters." Ist Brahm etwa kein Rätsel? Ein Stück, das von Anfang bis zu Ende in Versen so „süßen" Inhalts und so „gefällig ansprechender" Form dahinplätschert, ein solches Stück auf zahlreichen Proben und sicherlich in mehreren Aufführung mitanzuhören, das muten sich freiwillig dieselben Nerven zu, die früher und nachhaltiger als die meisten andern durch Ibsen in Schwingung versetzt wurden. Wie mögen diese Nerven beschaffen sein?! Man kann es nicht so erklären, daß sie einst Spinnefäden gewesen sind und sich im Laufe der Jahre zu Schiffstauen entwickelt haben. Sie müssen — welch ein Wunder der Natur, lieber Graf von Örindur — Schiffstaue und Spinnfäden zugleich sein. Denn eben jetzt erscheinen, in dem schönen Ibsen-Heft der Neuen Rundschau, nach langer Zeit wieder einmal ein paar Seiten von Brahm über seinen Dichter. Ich weiß nicht viele, die sie ihm nachschreiben. Aber von einigen dieser wenigen weiß ich, daß sie sich für Brahm in die Erde schämten, als sie den „Heimlichen König" in seinem Theater sahen, und daß sie durch nichts, durch nichts in der Welt zu bewegen sein würden, das Stück unter eigener Verantwortung aufzuführen. Sie sind ja nicht einmal in der Lage, es zu kritisieren. Ludwig Fulda ist unter den Dichtern, was Rudolf Christians unter den Schauspielern ist, und der Schauspieler Christians kommt bekanntlich für eine ernsthafte Kritik nicht in Betracht. Wer über das Problem Brahm hinaus von dem Abend, der Vorstellung an sich sprechen will, muß an die schauspielerische Darstellung anknüpfen. Diese Darstellung war durch ihre Plumpheit und ihre vollendete Reizlosigkeit eine Überraschung. Der „Fuhrmann Henschel" und die „Hedda Gabler" des beginnenden Spieljahrs waren als Ganzes gewiß Schlappen. Aber je zwei von den vier großen Schauspielern des Theaters hielten das Niveau in der Sphäre der Kunst. Diesmal schrie teils eine zweite Garnitur ihre Achillesverse atemlos herunter, weil sie sie nicht sprechen konnte, teils schleppte eine Größe

von Ehedem den Fulda von Fast-Immer entsetzlich langsam vom Fleck, weil er ihr stets von neuem entglitt. Was lästiger fiel, war in dem Katzenjammer der Kunstfreunde nicht zu entscheiden.

* * *

Es ist noch davon zu reden, wie in Reinhardts Kammerspielen Wedekinds „Frühlings Erwachen" bühnenfähig und bühnenwirksam gemacht wurde. Dabei soll nicht der Dank an eine Zensur vergessen werden, die meist geschmäht, manchmal über Gebühr geschmäht wird, diesmal aber zwiefach künstlerisch gehandelt hat, negativ und positiv: indem sie dieses Drama nicht verbot, und indem sie drei Szenen herausstrich, die sonst hoffentlich Reinhardt selber gestrichen hätte. In Wedekind steckt, neben allem andern, ein Pedant. Der Pedant in ihm hat den Vollständigkeitstrieb, wie nur ein eingeschworener Naturalist. Es genügt ihm nicht, die Blüten des Frühlings zu malen, wo doch der Frühling auch Unkraut hervortreibt. Er zeigt also, wie schon in den Kindern auch die Abarten der Geschlechtsliebe keimen und wuchern: Sadismus und Masochismus; Masturbation; Päderastie. Er zeigt es delikat und künstlerisch; aber die drei Szenen können empfindlichsten Gemütern doch den reinen Eindruck verstören. Darum war es gut, daß sie wegblieben. Wären nur auch die beiden Szenen (im Konferenzzimmer und am Grabe) weggeblieben, in denen der dichterische Wille entweder zu realistischer Gestaltung gehaßter Menschen oder zu karikaturistischer Verzerrung verachteter Kreaturen nicht klar noch schöpferisch wird. Wäre wenigstens die zweite weggeblieben, die nur wiederholt, also abstumpft, statt zu verschärfen. Gab man sie dennoch, so mußte wenigstens ein Stil gefunden werden, der sie erträglich machte. Das ist leider versäumt worden. Dabei hat man im eigenen Hause bereits eine Tradition für solche Szenen. Man hätte sich erinnern sollen, mit welchen Mitteln der Anordnung, der Verkürzung, der Beschleunigung Vallentin „So ist das Leben" in den skurrilen Szenen zu zündender Wirkung gebracht hat. Hier aber hatte jeder kleine Episodist viel zu viel Zeit, seine sämtlichen Nuancen auszubreiten und zu illuminieren. Sie alle sollten sich an der Bescheidenheit des Herrn Tiedtke ein Beispiel nehmen, der als ein Medizinalrat den Wedekind-Stil wie von ungefähr traf, als der einzige. Glücklicherweise ist nicht die satirische Posse des Alters das Zentrum der Dichtung, sondern die lyrische Tragödie der Jugend. Ihr blieb man wenig

schuldig. Für ihre dramatische Schwungkraft sorgte das Tempo, das in jeder Szene eingehalten wurde und in der Folge der Szenen, dank der Drehbühne, eingehalten werden konnte. Ihre Poesie ging einmal von den Walserschen Bildern aus, auf denen der sonnigste Frühling lag, vor allem aber von dem Talent und der Jugend einer Anzahl verschiedenartiger Schauspieler, von denen die einen das Talent, andre die Jugend und die dritten beides hatten. So entbehrlich für das Drama die Professoren in dieser Häufung und in dieser Bösartigkeit sind, so unentbehrlich sind die paar Eltern in ihrer schädlichen Kurzsichtigkeit und Korrektheit. Da war es erfreulich, daß wenigstens ein Vater, von Hern Steinrück, und eine Mutter, von einem anscheinend ungewöhnlich begabten Fräulein Kurz, zum Greifen lebendig gemacht wurden. Zwischen Eltern und Kinder tritt das lockende Leben, das erste Mal tänzelnd in einer virtuosen Mädchengestalt der Eysoldt, das zweite Mal vermummt in der unheimlichen Männergestalt Frank Wedekinds, der ganz den Ton, aber ganz und garnicht den Wortlaut seiner Rolle hatte. Melchi Gabor ergibt sich dem Leben, Moritz Stiefel hält ihm stand und wählt den Tod. Dieser Unterschied durfte nicht verwischt werden und wurde verwischt. Herrn von Jacobis Melchi war zwar jung, aber es hinderte ihn nichts in seinem Naturell, das Los seines Freundes Moritz zu erleiden, das Grab mit seiner Freundin Wendla zu teilen. Diese beiden, Moritz und Wendla, waren und sind die schauspielerische Schönheit der Vorstellung. Das brauchte lediglich artistisch gemeint zu sein und könnte seinen hohen Wert haben. Man genießt denn auch dankbarst die unendliche Feinheit, mit der Fräulein Camilla Eibenschütz jedem Wort und jeder Situation, sei sie heiter, sei sie ernst, zu ihrem Recht hilft; den verschwenderischen Reichtum von Charakterzügen und Stimmmodulationen, die Alexander Moissi für seinen Moritz zu Gebote stehen. Was aber über alle Kunst, liegt in dem menschlichen Wesen der beiden beschlossen und wird erschütternd fühlbar in ihrem Blick, in ihrem Gang, in diesen scheuen, herben, keuschen, sehnsüchtigen Bewegungen schicksalgezeichneter Menschenkinder. Wendla nachtwandelnd im Garten und krank im Bett, Moritz kurz vor dem Tode und in seinem Grab — in dieser Darstellung bedürfte es eigentlich nur dieser vier Szenen, um die Tragik von „Frühlings Erwachen" von Grund aus zu erschöpfen.

# Marie Gutheil-Schoder

Sie ist die gehorsamste und zugleich schöpferischste Vollstreckerin jener ungeschriebenen zukunftstarken Stilgesetze neuer tondramatischer Darstellung, die Mahler an der wiener Hofoper durch beispielgebende Tat aufgestellt hat. Und ist, vielleicht gerade deshalb, nicht eigentlich „beliebt". Wie überhaupt Künstler echter Art, in deren Wesen ein entscheidender Zuschuß energischer Geistigkeit waltet, hier nicht beliebt sind. In jener geheimen Angst vor aller Geistigkeit, die allen, so nach des „Wanderers" Art lieber „zu schauen kommen, nicht zu schaffen", die gestaltende Sinnlichkeit zu stören scheint, und die nicht spüren, daß beides sich erst zu höherer Einheit hebt, verleumdet man diese Künstler gern: nennt sie kalt, seelenlos (Willi Handl hat hier sich genug darüber geärgert), raffiniert, nur von bloßem Verstand regiert. Siehe Kainz. Siehe Mahler. Und die Gutheil-Schoder.

Dabei tut man ihr Unrecht. Ihre Geistigkeit ist eine künstlerisch rein rezeptive; sie hat zur Bildung ihres Wesens beigetragen, aber sie macht nur einen Teil dieses Wesens aus. In ihrer schöpferischen Arbeit wird die Gutheil-Schoder durchaus nicht vom Verstand geleitet; nur von einem unglaublichen Instinkt und einem unglaublichen Kunstgefühl. Von einem Instinkt freilich, der bis zum Raffinement geht — wenn das eine Wort nicht von vornherein das andre ausschließt. Und einem Kunstgefühl, das sich nicht im geringsten auf das blos Musikalische oder auf das Mimische beschränkt sondern überallhin ausgreift: auf das Äußerliche, Malerische der Erscheinung zum Beispiel, die in jeder Gestalt so wirkt, als wäre sie vom treffendsten Maler der Epoche oder des Milieus, in dem das Drama steht, gemalt worden. Man denkt an Chodowiecki und freilich auch an Gainsborough, wenn man sie in der „Abreise", an Goya und Zuloaga, wenn man sie als Carmen sieht. Was sie treibt, ist weder Berechnung noch blos vernünftige Klügelei: sondern ein ungeheurer, rücksichtsloser Drang nach Charakteristik. Der so groß ist, daß man anfangs verleitet war, durch solch zuckendes Leben inmitten singender Opernpuppen überrascht und fast bestürzt, die gesanglichen Qualitäten der Gutheil-Schoder neben ihren schauspielerischen ganz zu übersehen Man hat damals versuchen wollen, sie in einer Sprechrolle im Schauspiel herauszustellen, und hat sich gewundert, daß sie nicht zugriff. Wer sie besser erkannt hat, konnte sich nicht wundern, weil er ja wußte, daß ihre ganze Gestaltungskraft vollkommen auf der Musik beruht, erst durch die Töne befruchtet und aufgeweckt wird, erst durch sie in ihre Einzelheiten gegliedert und als Ganzes gebunden wird. Was jeder sofort spüren kann, wenn in Spielopern der Gesang durch gesprochenen Dialog abgelöst wird. In diesen Momenten wird sie unfrei. Sucht nach starken Glanzlichtern und Schlagschatten und kommt leicht der Über-

treibung nahe. Weil ihr hier die Unterlage entzogen ist, auf der ihr schöpferisches Gestalten ruht. Erst das Melos der musikalischen Szenenführung gibt der von ihr interpretierten Figur Farbe und Rundung der Rhythmus des begleitenden Orchesters eine unerschöpfliche Fülle einzelner Geberdeneinfälle, die immer aus der Situation heraus geboren sind und derartig unwidersprechlich wirken, als wäre erst zu ihnen und ihrem Rhythmus jener des Orchesters komponiert. Was ich schon einmal bei ihr „Musik spielen" genannt habe. Sie vermag es, wie kaum eine noch, und vielleicht liegt hierin das Geheimnis der außerordentlichen Einheit und Geschlossenheit ihrer Wirkungen.

Die Wucht großer tragischer Erschütterungen und still träumender Versonnenheit dürften außerhalb ihrer Begabung liegen. Hier sind ihre Grenzen. Sie wirkt nicht durch die Macht einer einzigen ungebrochenen Linie, sondern durch eine Fülle organischer, sehr farbiger Details. Sie ist durchaus Realistin und durchaus Psychologin. Dabei unbarmherzig in ihrer nichts beschönigenden und nichts verschminkenden Lebendigkeit. Ihre Gestaltungen sind eine Galerie des Weiblichen-Allzuweiblichen. Von der verschlagenen Grazie der Susanne im Figaro, der tötlich verletzten und befleckten Liebe und dem fiebernden Stolz der Donna Elvira, dem lachend frechen Übermut und dem alle männlichen Schwächen lustig erkennenden und mit ihnen spielenden Spott der Frau Fluth an bis zum fast animalisch Bösen der Carmen, in der die Genialität zum verheerenden Dämon geworden ist, und zu dem verlumpten, vegetierenden Gauklerelend der Nedda.

Die Nedda als Beispiel, wie sie charakterisiert und ihre Menschen diaphan macht, sodaß man nicht nur ihm Jetzt mitzuerleben, sondern ihr Einst zu kennen und alles aus ihr zu verstehen meint. Schon ihr Auftreten: nichts von der zierlichen Pierette der Commedia dell'arte, von der schmucken Frau in blitzblanken Kleidern. Die fahrende Komödiantin, und eine wider Willen. Ein Kopf, der vielleicht einmal schön war und jetzt noch, mit dem verlangenden Blick, dem wirren, vernachlässigten roten Haar starken Reiz hat; aber verwüstet von verhehlten Leidenschaften und von den an der Seite eines zornigen, alternden Gatten erlittenen Entbehrungen. Ihre Bewegungen sinnlich und müde; nur dann belebter, wenn sich die große Sehnsucht meldet, aus all dem Widerwärtigen des Vagantentums herauszukommen. Ihre Kleidung liederlich, kunterbunt, aus einem alten, von irgend einer Dame weggeschenkten Unterrock und ein paar Fetzen zusammengenadelt. Und in ihrem ganzen Wesen etwas Gedrücktes, Unlustiges, von ihrem Metier, zu dem sie kein Talent hat, Angewidertes — wunderbar, wie sie, vielleicht ganz unbewußt, auch so die Commedia spielt, talentlos, eingedrillt und grell, und wie durch all die Angst vor Canio auch immer der höhnische Ekel durchschlägt — dabei von einem atavistischen, von irgendwo ererbten Einschlag des Anständigen,

eines gewissen Stolzes und Schamgefühls, das der von der Straße Aufgelesenen den rohen Flitter des Bajazzotums noch unerträglicher macht. Das treibt sie zu Silvio, den sie vielleicht garnicht wirklich liebt, mi dem sie vielleicht blos als Dorfkind in ihrer Jugend gespielt hat, ehe sie verdarb, bei dem sie vielleicht gar nichts Besseres erwartet als bei Canio Aber ihre Sehnsucht nach Ruhe, nach friedlicher Seßhaftigkeit, nach braver Häuslichkeit ist stärker als alles, und sie, nicht der Leichtsinn des verworfenen Weibes ist das treibende Motiv ihres Ehebruchs. Das alles nun aber durchaus aufs Musikalische aufgebaut, sodaß alle psychischen Vorgänge und deren mimischer Ausdruck nur die der melodischen und rhythmischen Linie entsprechenden Zeichen zu sein scheinen, während der darstellerische Prozeß gerade in diesen und ähnlichen Fällen — es gibt natürlich auch deren genug, bei denen die Darstellung wirklich einfach aus der Musik zu gewinnen ist — ein ganz andrer ist. Hier werden durch sie tatsächlich starke menschliche Werte laut. Was die bloße „Opernsängerin" nie vermag.

Außerordentlich, wie die schlanke Frau nicht nur durch Äußerliches, durch die Geschmeidigkeit des Leibes, den heitern Mund, das übermütige Auge, sondern auch mit der Stimme charakterisiert. Es ist keine „schöne" Stimme, wenigstens nicht, was man so nennt, und anfangs hat die Herbheit ihrer hohen Töne, etwas Sprödes und Widerspenstiges im Ausgleichenwollen ihrer sehr verschiedenfarbigen Register beinahe erschreckt, bis man die erlesene Gesangskunst bemerkte, die all das Widerstrebende zu bändigen und gerade aus ihm heraus die schlagendsten Wirkungen zu gewinnen wußte. (In Parenthese: mit den ganz „schönen", sinnlich warmen, widerstandslos einschmeichelnden Stimmen scheint immer ein schauspielerischer Defekt angeboren zu sein. Daß jene, die ein Organ von weniger weicher Fülle mitbekommen haben, von vornherein den stärkern Akzent auf die Darstellung und auf die Durchgeistigung des Vortrags legen werden, ist klar; aber ich hege den Verdacht, daß es nicht blos immer Begnügsamkeit, sondern wirkliches Unvermögen bei den glücklichen Eignern voll hinströmender Stimmen ist, wenn ihnen, statt daß sie nun erst recht ihre Wirkung durch dramatische Beseelung erhöhen, neben ihren Trillern, portamenti und mezza voce alles andre gleichgiltig ist.) Unglaublich, wie Gutheil ihre schwarzen und blonden Bestien, ihre überschäumend frohen Frauen schon im Stimmenklang allein unterscheidet; wie sie auf der andern Seite einen reizenden ritterlichen Knaben — Cherubin — mitten in seiner Pubertät in Geberde und Stimme glaubhaft zu machen weiß, ohne alle „Hosenrollen"-Weiblichkeit. Wie sie auch Einzelheiten dadurch deutlich macht: Susannens Stimme, den ganzen Abend hindurch hell, silbern und heiter geschmeidig, wird plötzlich einen Augenblick lang gepreßt und heiser, während sie den Pagen zur Mummerei entkleidet und durch die Berührung mit dem jungen männlichen Körper,

roß aller Unbefangenheit des bloßen Spiels, auf einmal heiß und befangen wird — ein entzückender Moment. Oder wenn sich im zweiten Akt der „Widerspenstigen" plötzlich weiche Laute in die schrill befehlenden des herrischen Käthchens schleichen, da sie zum ersten Mal die Macht des Mannes spürt, der sie bändigen kommt. Lauter Dinge, die kaum eine Sängerin vor ihr gemacht hat, weil vielleicht irgend ein gehaltener Ton, irgend etwas blos Gesangliches darunter hätte leiden können.

Ihre höchsten Leistungen: die Gestaltungen dieses Jahres. Susanna, Elvira, Käthchen. Was die schönste Perspektive gibt. Sie läßt sich nicht beschwichtigen. Auch durch einen Erfolg nicht. Nichts hält sie für „fertig", auch nach der Premiere nicht; jede Einzelheit wird wieder und wieder auf ihr organisches Einstimmen hin geprüft, bis rundeste, lebendigste Menschlichkeit da ist, „geboren aus dem Geist der Musik." Schade, daß sie, der nicht eigentlich die Unmittelbarkeit elementarer Leidenschaft die Wege weist, kein produktives Verhältnis zu Wagner hat — die Eva natürlich ausgenommen, die ganz in realer Weiblichkeit wurzelt, und der sie den ganzen Zauber wissender und kluger Mädchenhaftigkeit zu geben vermag. Für alle andre tondramatische Gestaltung ist sie, in ihrer nervösen Energie, im farbig Malenden ihres Wesens, im plastischen Ausdruck ihres Gesangs, die Verkörperung einer neuen und nach vorwärts weisenden Art des Opernkünstlers. Und hätte sogar die künstlerische Kraft, es zu bleiben, wenn sie, statt durch kühles Unverstehen aufgestachelt, plötzlich — im vorher angedeuteten Sinn — „beliebt" würde. Wovor sie übrigens ein freundliches Schicksal bewahren möge.

Richard Specht

# Die technische Bildung des Regisseurs

III

Ist die Szenerie den Ansprüchen des Schauspiels an Zeit, Charakter und Ort entsprechend festgelegt, so tritt die zweite technische Aufgabe an den Spielleiter heran: die Beleuchtung der Szene. Die hat natürlich ebensowenig willkürlich zu erfolgen, wie die technische Anlage des Schauplatzes. In erster Linie richtet sie sich nach konkret gegebenen Verhältnissen. Darüber hinaus hat sie aber der plastisch-psychischen Ausdrucksform des Wortes zu dienen und das technische Bühnenbild zu beseelen. Das Licht, der Lebensnerv jeder organischen Daseinsform, spielt auch im nachbildenden anorganischen Bühnengemälde die wichtigste Rolle; es ist das wertvollste Mittel für den Schöpfer des Szenenbildes, die gröbsten Effekte, wie die feinsten Nuancen zu ermöglichen.

Beim Licht unterscheidet man das den Raum erfüllende von dem von den Körpern nicht absorbierten und zurückgeworfenen Licht (Licht-

strahlen) — der „Farbe". Das natürliche Licht ist immer weiß; durch Brechung, Interferenz oder Absorbtion entsteht „farbiges Licht". Bei der (künstlichen) Bühnenbeleuchtung wird farbiges Licht meistens durch Absorbtion mittels Farbfilter erzeugt.

Das Verhältnis der Farbe, zu dem Helligkeitswert bildet — den Ton (theoretisch). Der Ton braucht also nicht farbig zu sein, aber jede Farbe muß einen bestimmten Ton haben. Da zwischen den Schattierungs- (Helligkeits-) Polen Schwarz und Weiß viele Töne liegen, so erhält die Beleuchtung Ausdrucks- und Anpassungstöne für alle Stimmungen und Gefühle — ohne Rücksicht auf Farbe. In der Praxis aber versteht man unter Ton — entgegen der Theorie — die Verschmelzung des Helligkeits- (Schattierungs-)Wertes eines Tons mit einer Farbe. Die Farbe mag hier ausschalten, da es der Regisseur bei der Bühnenbeleuchtung nur mit farbigem Licht und Ton zu tun hat.

Durch die Verschmelzung des Tons mit der Farbe — als farbigem Licht — ergibt sich, da auch die Farbe unendlich wandlungsfähig ist, eine Erweiterung und Vertiefung der theoretischen Tonwahl, die dem Spielleiter erlaubt, die weitgehendsten Anforderungen zu stellen. Er kann in der getrennten Verwendung von Ton und Farblicht, also durch Regulierung des Helligkeitswertes — wobei angenommen ist, daß das weiße Bühnenlicht wirklich farblos (weiß) ist — und durch Ausschluß oder Mitanwendung „farbigen Lichtes" in niederm und höherm Grade alle Beleuchtungsvorgänge modellieren.

Nun kann eine Beleuchtung während eines Zeitraumes annähernd die gleiche bleiben, konstant sein oder in einen andern Zustand übergeführt werden — Effektbeleuchtung. Die richtige Anwendung der Effektbeleuchtung ist also ein weiteres Mittel, Eindrücke hervorzurufen und künstlerisch zu vertiefen. Zur Effektbeleuchtung gehört auch das Reflexlicht, das der Bühnenbeleuchter, im Widerspruch mit der Natur, durch auftreffendes Licht darstellen muß.

Die praktische Anwendung der modernen Bühnenbeleuchtung, die noch ziemlich jung ist, zeigt wie alles im Bühnenleben, noch viel von dem alten Schlendrian aus Olims Zeiten. Widernatürliche Lichtverteilung aus Unkenntnis der Licht- und Schattenlehre, unfreiwillig parodistische Schilderung von Naturvorgängen, falsche Lichtzusammenstellungen aus Unkenntnis der Farbenmodellierungen sind nichts Seltenes.

Die durch Beleuchtung zu erzielenden Stimmungen und Eindrücke erfordern eine genaue Beobachtung der Naturvorgänge und zu ihrer Wiedergabe eine individuelle und nicht schablonenhafte Behandlung der Beleuchtung. Die Natur darf aber nicht durch den Momentschließverschluß einer Kamera gesehen werden, wenn sie nicht wieder scheinbar unnatürlich wirken soll. Licht und Schatten sind mehr in skizzenhafter Manier zu

zeichnen, wobei die Lichter pastos, die Tiefen aber dünn zu halten sind. Ein Fehler unsrer Regisseure ist die Lichtverschwendung. Eine intime und wirkungsvolle Beleuchtung läßt sich am besten durch Verwendung richtig angebrachter Schatten erreichen. Ein helles Bühnenbild wirkt leicht kalt und matt. Richtig im Raum verteilte Schatten lassen die Szenen wärmer und tiefer erscheinen und machen die Lichter glanzvoller. Das Bühnenbild erscheint infolgedessen, trotz der sparsamern Verwendung von Licht, heller. Das beruht auf der Kontrastwirkung. Diese Wirkung kann sehr schön dadurch erreicht werden, daß man dem Bühnenbild durch Soffitten, Kulissen und Rampe — diese ist möglichst sparsam zu verwenden — nur die für Erzielung der Schattierungswerte nötige Lichtmenge abgibt und die Sonnenstrahlen von einer Seite aus einer Anzahl von Lichtquellen hineinwirft. Sämtliche Kulissen und Soffitten aufs äußerste zu beanspruchen ist stimmungswidrig, da dadurch alle das Bild plastisch ausarbeitenden Schatten getötet werden. Die durch noch stärkere seitliche Scheinbeleuchtung hervorzurufende Schatten der Körpen wirken dann hart. Im allgemeinen wären die Lichtkörper zu stellen, daß ein möglichst natürlicher Schatten der Darsteller erzielt wird. Ist dies nicht möglich, so sind die falschen natürlichen Schatten zu paralysieren und der richtige Schattenriß auf die Bühne zu projizieren. Es wird das bei Darstellungen von Sonnen- und Mondaufgängen auf der hintern Dekoration nötig sein. Geometrische Schattenkonstruktionen sind auch hier selbstverständlich vom Übel. Wird das Projektionsverfahren angewandt, so lassen sich z. B. Laubschatten dadurch wiedergeben, daß vor die Linse des Scheinwerfapparates Glasscheiben geschaltet werden, auf die der Schattenriß des Laubwerks gemalt ist. Nimmt man zwei solche Scheiben und bewegt sie gegeneinander, so entsteht ein sehr natürliches Schattenspiel des schwankenden Laubes.

Bei Landschaftsbeleuchtung ist zu merken, daß das Bild hinten leicht mit einem neutralen Ton (Luftton) übergossen werde. (Das bedingt aber vollständige Ausnutzung der Bühnentiefe, die bei Landschaftsbildern immer empfehlenswert ist.) Richtig angewandte Belichtung des Hintergrundes verleiht dem Szenenbilde eine schöne Luftperspektive. Der Himmel ist aber immer heller zu halten, als die unter dem Horizont liegende Fläche. Ähnlich wäre eine Mondlandschaft zu beleuchten, also die eigentliche Lichtquelle auf der Seite anzunehmen und mittels der auf der Bühne befindlichen Lichtkörper nur zu modellieren.

Bei Innenbeleuchtungen ist darauf zu sehen, daß die dem Licht zugewandte Seite beleuchtet ist, während die andern etwas im Schatten liegen. Überhaupt wird die Zeichnung des von einer Wand zur andern oder vom Boden zur Decke geworfenen Reflexlichtes dem beleuchteten Raum ein warmes Licht geben und ihn natürlicher erscheinen lassen. Wo nötig, können Versatzbeleuchtungskörper, durch Möbel verdeckt, die

durch die hier leider noch meistens unentbehrliche Rampe hervorgerufenen falschen Schatten aufheben. In offenen Innendekorationen kann die Fußrampenbeleuchtung wohl immer entbehrt werden.

Farbiges Licht soll nie ungebrochen verwandt werden. Auch ein weißes Licht ist zu vermeiden, da weiß immer hart macht. Es ist zu brechen: Rot mit Gelb, Gelb mit Blau, Blau mit Rot, Grün (Blau und Gelb) mit Rot, Orange (Rot und Gelb) mit Blau, Violett (Blau und Rot) mit Gelb und umgekehrt. Der Zusatz der Brechungsfarbe ist natürlich ein minimaler: sie dient nur zum Herabstimmen des Tones, der dadurch weicher wird. Weiß kann mit jeder Farbe getönt werden. Weißes Glühlicht enthält viele rote Strahlen. Eine Mischung mit Blau ergibt deshalb nicht eine hellere Nuance dieses Tones, sondern ein Violett; das ist bei der Anwendung nicht zu übersehen. Durch tertiäre Mischung von Rot, Blau und Gelb läßt sich ein brauner uud grauer Ton erzielen, der mannigfach variiert werden kann. Für den Beleuchter wichtig ist eine Eigenschaft des gelben Lichtes, die darin besteht, daß es unharmonische Zusammenstellungen mildert und ausgleicht. Das dürfte gerade für die Bühne manchmal willkommen sein.

Bei Darstellung eines Sonnenuntergangs mit darauf folgendem Mondaufgang findet man immer den störenden Fehler, daß Göttin Luna genau aus derselben Ecke ihre Strahlen wirft, wo der Sonnengott verschwand. Dieser Mangel entspringt wohl nur der Bequemlichkeit, den Apparat zu transportieren oder einen zweiten an andrer Stelle aufzustellen. Die räumliche Beschränkung des Bühnenraums kann als Entschuldigung für diesen Fehler nicht gelten.

Das beste Material zum Studium naturwahrer und künstlerisch wirkender Beleuchtungsvorgänge bieten (neben der Natur, deren Beobachtung aber ein geschultes Auge erfordert) die Motive alter und moderner Maler, von denen die meisten doch leicht erreichbar sind. Das erstrebte Ziel wird ein Regisseur freilich nur dann erreichen, wenn er mit seinen Apparaten und Einrichtungen vertraut ist. Eine kunstgerechte Beleuchtung erfordert soviel individuellen Geschmack, daß sich der Spielleiter nicht damit begnügen kann, dem Beleuchter die Anweisungen zu geben, sondern im Anfang selbst am Schaltapparat die Beleuchtung fixieren muß. Die Bedienung des Schalters in den folgenden Proben und Vorstellungen kann dann wohl dem Beleuchter überlassen werden.

Der Mensch, als Lichtorganismus, empfängt durch das Auge, das Licht, seine stärksten und tiefsten Eindrücke. Ein Fehler in der Beleuchtung kann deshalb den ganzen Zauber eines sonst schön gestellten Bildes vernichten, weil er die Illusion stört, anstatt sie zu stützen.

Deshalb braucht die Mahnung nicht unbeachtet zu bleiben: Sei untertan dem Wort! Im Anfang ist immer das Wort.

Dr. Hanns Hannsen

# Kasperle-Theater

## Aus den Theaterkanzleien

### VII

Der Kassierer (hat soeben die Bilanz der ersten vier Wochen vorgelegt)

Direktor: Nicht übel! Tantiemen haben wir diesmal wenig zu zahlen — eine harmonische Introduktion! (Er steckt sich befriedigt eine „Bock" an und geht sinnierend — mit Kammerspielpausen — auf und ab) Woher sollen auch die Dissonanzen kommen? Ich übertrumpfe Reinhardt, zahle Humperdinck höhere Honorare als er, lasse die kleinen Duncan-Pippas tanzen, lasse Pietsch eine Festschrift schreiben —

Kassierer: — und den Preßbanditen ein opulentes Abendbrot verabreichen.

Dramaturg: Was nicht hindert, daß den Herren Dreyers teure „Hochzeitsfackel" doch nur als billiges Dreier-Licht erschienen ist! Und das große Licht Felix Philippi werden sie uns vielleicht ganz auspusten!

Kassierer: Und wer soll sich dann noch in unsre Finsternis wagen?

Direktor: Ja — wenn nicht eines Tages ein Lichtstrahl von „oben" hereinschimmert, entrinnen auch wir dem Pleitegespenst nicht. Die Massen kommen erst — nach S. M.!

Kassierer (leise): Gäbs wirklich kein Mittel, Seine Majestät nach dem Nollendorfplatz zu locken?

Direktor: Soll ich etwa auch einen Sherlock Holmes dichten?

Dramaturg: Vielleicht schreiben Sie einen „Kaisertag zu Charlottenburg"? Die Hohenzollern sind jetzt bühnenfrei —

Kapellmeister: Lernen Sie geigen, Direktor! Geigen wie Bonn!

Sekretär: Wenn der Kaiser nicht kommt, wäre vielleicht der Kronprinz —

Kapellmeister (springt entrüstet vom Stuhl): Ich reiche meine Kündigung ein: Die „Lustige Witwe" dirigiere ich nicht!

Direktor: Wäre ich wenigstens Leutnant a. D.!

Dramaturg: Studieren Sie doch noch! In vier Semestern haben Sie den Doktor!

Regisseur: Schließlich müssen wir eben auf den hohen Besuch verzichten. Gehts nicht mit S. M. — dann — mit dem Publikum! Engagieren Sie Matkowsky! Wenn Bonn eines Tags dich Intendant wird und alles geht, kann Adalbert allein nicht bleiben . . .

Direktor: Sie ahnen nicht, was ich schon alles versucht habe. Ich habe ihm versprochen, ihm die Insel Rügen, eine Farm in Deutsch-Südwest und ein lenkbares Luftschiff zu schenken — aber er will nicht. Helf er sich!

Kassierer: Bleibt also nur die alte Hoffnung: Seine Majestät!

Direktor (verzweifelt): Aber was soll ich tun, wenn selbst Shakespeare ihn nicht lockt?

Dramaturg: Einen Dichter aufführen, der an William nur — erinnert . . .

Direktor: Auch der Rat kommt etwas spät. Da — (ein Theaterdiener stürzt mit einer Depesche herein) — ist die bezahlte Rückantwort — der letzte Halm, an den ich mich festklammern kann . . . (Er öffnet das Telegramm, liest es, erbleicht und verläßt gebrochen das Bureau) — —

Sekretär (hebt das zu Boden gefallene Telegramm auf und gibt es dem Dramaturgen)

Dramaturg (liest mit erhobener Stimme): „Ihre liebenswürdige Einladung, sehr verehrter Herr Direktor, kam leider zu spät. Eben hat mich Herr Dr. Schmieden gegen einen monatlichen Ehrensold für immer an sein Haus gefesselt. Ihr Rudolf Herzog."

Zettel

# Rundschau

**Dialekt und Drama**

Jüngst spielten sie des verstorbenen Fritz Stavenhagen „Mutter Mews" auch im Intimen Theater in Wien. Spielten es, wie das in diesem Hause der unbestimmbaren Plötzlichkeiten zu geschehen pflegt: so hin uud her, in einem wirren Getöse stets aufgeregter Stimmen, ohne sachliche Ordnung, mit ohnmächtig angestrengten Verzerrungen, in denen auch die guten Talente kaum mehr zu erkennen sind. Das sieht fast niemals aus wie ein wirkliches gespieltes Stück, sondern meist wie eine hastige Beratung verzweifelnder Schauspieler über etwas, das sie halb vergessen haben, und das doch einmal ein Drama gewesen sein muß. Indessen, wer die nicht ganz allgemeine Gabe hat, aus Worten, die er hört, die richtigen Sätze zu bilden und diesen den richtigen Sinn abzuhorchen, ohne daß ihn die falschen Stimmen der Vortragenden stören, der konnte auch hier das gesunde Leben einer Dichtung spüren, die der Dichter aus dem Boden, der ihn selber trug, hervorwachsen ließ. Der Dialekt wurde nicht gesprochen; er war, den fremden Hörern zuliebe, bis auf ein paar kärgliche Andeutungen norddeutscher Färbung weggeputzt. Ich hätte ihn gerne in seinem vollen Klang gehört, hätte gerne einmal eine realistische Tragödie auch in der breiten, herzhaften niederdeutschen Sprache auf meine Ohren und mein Gemüt wirken lassen. Man stellt sich ja doch den ganzen deutschen Naturalismus bisher hauptsächlich schlesisch vor, höchstens noch mit einer kleinen Abschwächung ins verdorben Berlinerische. So hat sich die Bedeutung Gerhart Hauptmanns selbst hinter unserm Bewußtsein festgesetzt und schafft, mit Ausschaltung seiner Person und seines Namens, ein Vorurteil, das wir, schon unbewußt, in den Nerven des Gehörs hegen. Wir hören Mühselige und Beladene, wenn wir schlesisch hören. Ist es die Sprache, sind es die Menschen? Die letzte Wurzel ist heute kaum mehr auszufinden. Ob unserm Gefühl, vom Dichter dauernd überwältigt, jetzt schon die bloße Färbung der Worte auch alles menschliche Elend mitbedeutet, das uns dereinst in dieser künstlerischen Verkleidung erschienen ist; oder ob es gerade dieser Dialekt sein mußte, dieser halbgebrochene, mutlose, verquetschte, armselig unfrohe Dialekt, um uns die tiefe Trostlosigkeit der Welt näher und drückender als irgend ein andrer an die innerste Seele heranzubringen — wer möchte das jetzt noch so genau entscheiden? Und wer weiß, ob das alles nicht unteilbar zusammengehört: das schlesische Elend, die schlesische Sprache, das schlesische Drama? Ob wir nicht einen andern Naturalismus hätten, wenn ein andrer, so stark und reich wie Gerhart Hauptmann, vor ihm in einer andern Gegend Deutschlands angefangen hätte? Die eiserne Notwendigkeit und das Gesetz der Entwicklung in allen Ehren; aber schließlich sind es doch die Personen, die der Geschichte der Künste auf eine bestimmte Strecke hin Profil und Inhalt geben. Wäre Arno Holz mächtiger, Johannes Schlaf konsequenter — oder, wenn Ihr wollt, bornierter — gewesen, wir hätten zweifellos einen historisch bedeutenden, konzentriert echten brandenburgisch-berlinischen Naturalismus als die führende Stimme auf dem Theater gehabt, so schneidig, klar und logisch unanfechtbar, daß meiner Phantasie vor seiner Erscheinung graut. Und hätte Fritz Stavenhagen . . . Aber er hat ja nicht. Indessen,

wir können uns einen Moment lang die nutzlose Einbildung erlauben, es wäre irgend ein niederdeutscher Naturalismus dem schlesischen rüstig zuvorgekommen. Den schlesischen Dialekt empfinde ich als hungrig und abgemagert, den plattdeutschen als wohlgenährt. Das sind Klangwirkungen; aber der Klang der Worte baut die Seele der Sprache, und die Seele der Sprache wohnt ewig in den Seelen der Menschen, die sie sprechen. Und von da strömt alles Seelische und Geistige in die Künste hinüber, teilt sich den Menschen dann kräftiger und bedeutender mit und wird in glänzenden geprägten Formen der Sprache wieder zurückgegeben. Es ist ein Kreislauf ohne Ende, ein Stärkerwerden und Stärkermachen, immer von einem zum andern, ein ewiges geheimes Weben verborgener Kräfte, die sich bis zum Höchsten entfalten müssen.

Die Kräfte der plattdeutschen Sprache nun sind voller Behaglichkeit, geben sich breit und vernehmlich aus, mit einer wahren Freude an ihrem eigenen Dasein. Wären sie jemals rechtzeitig zu einem dramatischen Werk versammelt worden, das allen deutschen Geistern geleuchtet hätte, es hätte wohl kaum ein künstlerisches Dokument von so großer wehklagender, von so urchristlicher Entsagung werden können, wie die Stücke, in denen wir die Meisterschaft des deutschen Naturalismus bewundern. Denn diese sind, bei aller wissenschaftlich-dichterischen Treue zur Wirklichkeit, weltabgewandt, von düsterer Ergebenheit, schmerzvoll pessimistisch. Ein Christentum ohne Seligkeit. Das Plattdeutsche aber klingt mir viel heidnischer, froher im Leben, lachender. So spricht dort das kleine Volk und die Bauern auf den goldenen fruchtschweren Feldern, und auch die Bürger sprechen so, und die Reichen und die Edlen, wenn sie unter sich sind. Niemand schämt sich; es ist kein Geruch armer Leute am Dialekt. Und darum hätte ein sieghafter niederdeutscher Naturalismus vielleicht gerade recht üppig und reichlich hervorgetrieben, was die Naturalisten bisher gar so sehnsüchtig gesucht und gar so spärlich gewonnen haben: die moderne realistische Komödie, das helle, herzliche Gelächter über das, was ist — gerade darum, weil es so klein, so bestimmt, so ohne erkennbaren Geist und doch so ergötzlich unabwendbar ist. Die heiter bejahende Gegenstimme zu den großen dramatischen Ausbrüchen eines verzweifelten Determinismus, die nun unter dem Sammelnamen „naturalistisch" in die Literaturgeschichte kommen werden.

Vielleicht ... So hätte es sein können. Für das tatsächliche Geschehen, das ja einigermaßen blind ist, und für den tatsächlichen Genuß, der sich doch an das Gegebene halten muß, ist das nun alles wertlos. Aber es fällt einem so ein, wenn man einmal, und sei es auch in einer Tragödie, eine Spur von niederdeutschem Leben auf der Bühne gesehen hat und sich die Behäbigkeit und Saftigkeit, die Erdenlust und irdische Fülle dieser Menschen von ihrer heimischen Sprache beseelt und zu stärkster innerer Wahrheit angezündet denkt.

Willi Handl

## Der Jude von Konstanz

Uns ward vergönnt, nach langen Tagen ohne Furcht und Freude endlich wieder eines Dichters Stimme zu vernehmen. Aus dem Buch, das lange vorlag, sind nun die Gestalten herausgetreten, aus dem dresdener Dunkel auch, in das sie seiner Zeit vom Regisseur aus Mangel an vorbereitenden Proben eingehüllt wurden. Da Wilhelm von Scholz inzwischen die technischen Erfahrungen einiger Jahre einer neuen Bearbeitung des „Juden von Konstanz" zu

Grunde gelegt hat, muß die Darstellung des kölner Theaters als eine Uraufführung gelten.

Nasson, der Held, ward sichtbar als ein Mann, hervorgesprungen aus einem schöpferischen Hirn. Einen Menschen zu schaffen, so lebendig in seinen Leiden, daß er wie ein neues zitterndes Gestirn aufzieht an den Himmeln unserer Phantasie, einwächst in unser Leben als eine Erscheinung von bleibender Beredsamkeit, unser Denken umlenkt in neuerschlossene Bahnen: solch ein Wesen wandeln zu machen, ist eines ungewöhnlichen Dichters Tat. Aber das Wunderbarste ist: dieser Dichter hat den Mut auch zu sprachlicher Gesundheit. Sehet die Kranken rings im Land! Seht dies papierne Zeitalter, in dem es wieder Mode wird, shakespearisch oder kleistisch zu stottern. In dem man für ein Genie passiert, sofern man den Tonfall irgend eines alten Meisters weg hat. Gewiß, wir geben alle, so Mensch wie Dichter, durch die Feueröfen der erhabenen und erlauchten Geister hindurch. Auf diesem schmerzensvollen Wege aber glüht aus, was unecht; und drüben langt ein neues Menschlein an, ein neuer Dichter. So geht Scholz durch Hebbel hindurch, eingehüllt in den Asbestmantel seiner Männlichkeit. Und drüben setzt er seinen Weg weiter, unbeschadet. Wohin? Wer weiß von uns sein eigen Ziel?

Nicht als ob man sagen dürfte, dies Drama habe keine Mängel. Eine allzuweitausladende Exposition (in ihrer planmäßigen Gesamtheit aber doch wieder der kunstvolle Auftakt eines heranziehenden Gewitters), manch breitgeraten Episodenwerk, das retardierend in den Ablauf der Handlung zu greifen scheint, mag beim ersten Hinhören, mag beim Lesen als verfehlt erscheinen. Aber ich muß sagen, daß man zu dieser Tragödie kein Verhältnis hat, wenn man Scholzens „Gedanken zum Drama" nicht kennt. Dieses Buch, das in der Tiefgründigkeit der Analyse in die Nähe von Hebbels Arbeiten gestellt werden muß, ist kein Kommentar zu den Dramen. Es ist die Voraussetzung für ihre Würdigung. Man redet ja wohl von einem „Einblick in die Werkstatt eines Künstlers". Hier ist es keine Phrase. Für Pedanten fügen wir an, daß wir wissen, der Dichter soll allein durch sein Werk zu uns sprechen. Man verstehe recht: Eine außerordentliche Erscheinung kann nur unter dem Gesichtswinkel ihres gesamten Anstiegs betrachtet werden.

Martersteigs Inszenierungskunst hatte die fünf Akte mit so heißem Leben erfüllt, daß das nur auf Sudermannsche Begeisterung eingestimmte Publikum aus Träumen aufstand, und den Dichter ehrte, indem es ihn immer wieder zu sehen verlangte.

Richard Elchinger

---

**Münchner Lustspielhaus**

Es lohnte sich eigentlich nicht, darüber zu reden. Aber die münchner Kritik sagt, das neue Haus „reihe sich würdig den übrigen münchner Privattheatern an" und bringt spaltenlange Artikel. Also sehen wir zu! Früher war es ein Variété. Dann wurde ein Tanzlokal daraus, zuletzt eine Speisehalle. Herr Hofrat Koebke aus Berlin ließ es umbauen und nannte es „Lustspielhaus". In keiner Stadt der Welt wäre leichter als in München ein junger begabter Architekt zu finden gewesen, der mit gleich bescheidenen Mitteln aus diesen Räumen ein delikates, behagliches Theaterchen zu schaffen verstanden hätte. Herr Hofrat Koebke unterließ es, ihn zu suchen. Das war überaus unpraktisch. Denn es gibt in München eine immerhin erstaunliche Menge zahlungsfähiger Theaterbesucher, deren Nerven dem Anreiz gewisser kunstgewerblicher Formen,

nämlich dem „Jugendstil“ der Dreimarkbazare, nicht gewachsen sind. Der Salon auf der Bühne wirkte, mit dem Zuschauerraum verglichen, als ein Muster diskreter Einfachheit. Die Stücke hinwiederum sahen sich weniger erbaulich an als die Dekoration. Es gab drei Einakter und dazwischen Gesangsvorträge; man merkte mehr Wohlanständigkeit in der Gesinnung als in der schauspielerischen Leistung. Eine ältere Dame agierte Schumanns „Wanderlied“ im flotten Burschenkostüm; die einzige pikante Nuance des Abends. Und daß der „Geist des Lustspielhauses“ (Prolog) sich durchaus nicht zeigen wollte, entbehrte nicht der tiefern Bedeutung. Alles in allem: Ein ins Bürgerliche entarteter Spätling des Kabarets. — Wir haben jetzt in München acht Theater. Fehlt nur noch eins: das gute. Otto Falckenberg

### Klassikerausgaben für Kinder

Wir alle, die wir dem Weh der Tretmühle Pennal glücklich entronnen sind, kennen die Schulausgaben von Literaturschöpfungen, die in den Rahmen der Schule hineingerenkt werden. Das Amt der Bearbeiter scheint vor allen Dingen darin zu bestehen, daß sie die klassischen Meisterdramen auf ihre Sittlichkeit hin prüfen.

Bei Velhagen & Klasing ist beispielsweise Lessings „Minna von Barnhelm“ erschienen. Das Drama wird meistens in der Obersekunda gelesen. Der Lehrer hat also Schüler vor sich, die mindestens in ihrem sechzehnten Lebensjahr stehen. Diese hoffnungsvollen Jünglinge dürfen nun Justs Mitteilung, daß „Fritz sich an ein liederliches Mensch hing“, nicht hören oder lesen: sie könnten Schaden nehmen an ihrer reinen Seele. Daß den jungen Leuten meistens zu Hause ein unrevidierter Lessing zur Verfügung steht, scheint der Herr Verarbeiter nicht zu bedenken.

E. G. Pauli

### Nationalfestspiele

In Nr. 47 berichtet Wilhelm Schölermann von den „Nationalfestspielen“, die man in Weimar plant, und ruft die deutschen Mütter auf, dies Unternehmen pekuniär sicher zu stellen. Da möchte ich doch nachdrücklichst betonen, daß diesem neusten Plan des Herrn Bartels jede künstlerische Grundlage fehlt. Glauben denn die Herren Pädagogen wirklich, daß „Festspiele“ zustande kommen werden, wenn sie mit ihrer Veranstaltung ein kleines Provinztheater betrauen, das alljährlich zweimal (beim Shakespeare- und Goethe-Tag) Gelegenheit hat, sich zu blamieren; wenn sie die künstlerische Leitung in die Hände zweier Schauspieler legen, von denen der eine (wie auch auf diesen Blättern zu lesen war) „durch Kunstreitergesten und durchbrochene Trikots“ „wirkt“, während man dem andern, wie Felix Hollaender nach dem Goethe-Tag schrieb, ein Schloß vor den Mund legen sollte? Doch ernsthaft: was man mit den vorhandenen Kräften leisten kann, sind Aufführungen, die sich vor jedem bessern Provinztheater verstecken müßten, und gegen die die Klassikeraufführungen der berliner Volksbühnen unerreichbare Meisterwerke wären. Wozu so etwas noch unterstützen? Will man liebgewordene Erinnerungen heraufbeschwören, dann durchquere man Weimars Gassen, wandre durch Weimars herrlichen Park, genieße Weimars anmutige Umgebung — meide aber Weimars Theater (das zu allem Unglück noch in Elisabeth Schneider ein begabtes Mitglied hat, das als Kontrast mein Urteil auch Laien verständlich machen würde). G. A.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 66.

# AN DIE LESER!

Als die Schaubühne ins Leben trat, musste es ihr genügen, notdürftig bekleidet zu sein. Da sie einen festvorgezeichneten Spielplan hatte, durfte sie hoffen, die Menschen, für die dieser Spielplan berechnet war, als Zuschauer heranzuziehen. Sie durfte es hoffen, aber sie durfte nicht darauf bauen und scheute demgemäss davor zurück, zunächst mehr Aufwendungen für ihr Äusseres zu machen, als für das Innere unbedingt erforderlich war. In der kurzen Zeit ihres Bestehens nun hat sich das Interesse des Publikums an den Leistungen der Schaubühne fortschreitend so verstärkt, dass sie daran gehen kann: nicht sich zu schmücken, wohl aber ihr Kleid einem verfeinerten Schönheitssinn anzupassen. E. R. Weiss hat es übernommen, ihr diesen Wunsch zu erfüllen. Die Veränderung wird eine Vergrösserung des Formats, also auch eine weitere Bereicherung des Inhalts mit sich bringen. Diese Vergrösserung, Verschönerung und Erweiterung des Blattes auf der einen, die bevorstehende nicht unbeträchtliche Erhöhung der Satz- und Druckpreise auf der andern Seite machen es nötig, auch den Verkaufspreis der Schaubühne um ein geringes zu erhöhen.

Die „Schaubühne" kostet vom 1. Januar 1907 ab: Vierteljährlich 3,50 M., jährlich 12 M., Einzelnummer 30 Pf.

Man abonniert bei jedem Postamt, jedem Zeitungsspediteur, jedem Buchhändler sowie direkt beim Verlag.

Diejenigen Abonnenten, die die Schaubühne bisher direkt vom Verlag bezogen haben, machen wir darauf aufmerksam, dass nach buchhändlerischem Gebrauch das Abonnement als erneuert betrachtet wird, falls bis zum 20. Dezember keine Abbestellung erfolgt ist. Nachträgliche Abbestellungen müssen wir unnachsichtig zurückweisen.

OESTERHELD & CO., VERLAG
BERLIN W. 15, Lietzenburgerstr. 60

Die Schaubühne

13. Dezember 1906

II. Jahrgang Nummer 50

# Salome

Für den forschenden Geist gibt es kein größeres Vergnügen, als von Zeit zu Zeit sich aus dem Ameisengewimmel loszulösen und zu freier Umschau einen überragenden Hügel zu besteigen. Er bemerkt dann, daß die tausend Zufälligkeiten des Lebens, unter denen er ratlos umherirrt, keine Zufälligkeiten sind, daß sie vielmehr zu einem logisch geordneten, stetig fortschreitenden Ganzen sich fügen. Die Melancholie aber, daß er in dieser großen Entwicklung vielleicht kein Wendepunkt ist, wird aufgehoben durch das erlösende Bewußtsein, in der Harmonie ein leise, aber bestimmt mitklingender Ton gewesen zu sein. Diesen Genuß des Innewerdens weit angelegter Zusammenhänge bereitet jetzt die Aufführung von Richard Straußens „Salome" im Königlichen Opernhause zu Berlin. Richard Strauß ist eine schillernde, schwer faßbare Persönlichkeit. In seinen ersten Werken, ungefähr bis „Wanderers Sturmlied" (op. 14), steht er im Bann der Klassiker und Altromantiker. Dann setzt mit „Macbeth" die glänzende, bis zur „Sinfonia Domestica" laufende Linie der sinfonischen Dichtungen ein, an deren Himmel leuchtend das Dreigestirn Liszt-Berlioz-Wagner steht. Daneben bereitet sich langsam der Musik-Dramatiker vor, der in „Guntram" noch vollkommen unter Wagners Einfluß schafft, nach dem Vorbild dieses Meisters sich auch die Dichtung selbst schreibt; der in „Feuersnot" den Bruch mit dem Wagnerschen System vollzieht und die ersten Laute einer neuen, freien, leichten, beschwingten Musiksprache findet; der in „Salome" mit brutaler Rücksichtslosigkeit den Schritt von Wagner auf Liszt und Berlioz zurück macht und die Bühne der Musik unterordnet. Um die Fülle der Gesichte, die aus diesem viel verschlungenen, vorwärts und rückwärts gehenden Werk schauen, noch zu vermehren, sprechen ihn seine Erklärer bald als blendenden Orchestertechniker und bald als strengen Thematiker, bald als Philosophen und bald als naiv schaffenden Künstler an. Die „Salome" soll nach den einen aus der Lust am Kolorit, nach den andern aus einer südlichen Feinheit des Geistes entstanden sein. Strauß selbst erteilt ab-

wechselnd einer Broschüre, die ihn als Neurastheniker feiert, und einer, die ihn einen „Opal, der ewig funkelt in einem Feuer kalt wie Eis" nennt, das Imprimatur. Dazwischen gellen die Stimmen derer, die durch das glänzende Gewand den matten Leib zu sehen meinen, ja, die sogar hämisch behaupten, daß die kostbare Hülle nur dazu da ist, um die innere Leere zu verdecken. Allen diesen Wirrnissen hat die „Salome" mit einem Schlag ein Ende gemacht. Man weiß jetzt, daß Strauß den Wagner fortsetzt, daß „Salome" dort anfängt, wo die „Nibelungen" aufhören. Wenn Hanslick sich die Mühe genommen hätte, noch ein paar Jährchen zu leben, so würde er wahrscheinlich den Irrtum seines Lebens eingesehen haben. Er sah mit Besorgnis bei Strauß die stetige Vermehrung der instrumentalen Armee und behauptete mit der Entrüstung eines freisinnigen Reichsboten, daß diese Schraube bald ein Ende haben müßte. Denn seinen an italienischen und französischen Vorbildern geschulten Augen blieb es verborgen, daß es sich hier um ein menschlich notwendiges Zurückdrängen des rein Gesanglichen und um ein Selbstständigmachen des Orchesters handelte, das wie kein andres Instrument geeignet war, Sitz und Werkzeug einer wahrhaft modernen, unendlich verfeinerten und verschärften Charakteristik zu werden.

Die Musik aller Völker wälzt sich in zwei mächtigen Strömen durch die Zeiten, einem romanischen und einem germanisch-slavischen. Die romanische Musik liebt es, ganze Breitseiten des Lebens mit einem Lichtkomplex zu erhellen. Sie gibt immer den ganzen Menschen, die ganze Zeit, das ganze Wesen. Sie gräbt nicht die Wurzeln eines Charakters, einer Epoche, einer Eigenschaft aus, sondern sagt ganz einfach: „Der Geizhals, die Renaissance, die Liebe". Ihr musikalisches Prinzip ist daher die Melodie. Ganz anders die germanisch-slavische Musik. Sie dringt sofort von der täuschenden Oberfläche in das Innere, zu den letzten Tiefen, zerfasert die Menschen und Dinge, legt die Stränge blos, aus denen sich die Erscheinung zusammenfügt Ihr oberstes Prinzip ist daher die Harmonie als Zusammenklang vieler innerer Stimmen. Wagner hat den Melodiker noch nicht ganz überwunden. In seiner frühen und mittlern Zeit bis zum „Lohengrin" steht er noch tief in der melodischen Technik. Auch später noch, in den „Meistersingern", den „Nibelungen" und im „Parsifal" kommt der Melodiker in bedeutungsvollen Momenten zum Vorschein. Das „Preislied" aus den „Meistersingern", das „Liebeslied" aus der „Walküre", der Walzer der „Blumenmädchen" im „Parsifal" sind solche melodischen Rudimente. Der große Angelpunkt der modernen Musik ist „Tristan". Hier knüpft Richard Strauß an. Zaghaft zuerst in „Guntram", freier in der „Feuersnot", neu und kühn in „Salome". Hier hat nicht nur jede Person und jeder Vorgang sein scharf charakterisierendes Thema — Salome ein sprunghaft-kapriziöses, in exaltierten Intervallen auf- und niedersteigendes, Jochanaan ein pro-

phetisch-gebieterisches, gigantisch sich emporreckendes, Herodes ein neurasthenisch-zusammenhangloses, in kretinistischen Skalen in die Tiefe fahrendes, Herodias ein höhnisch-böswilliges, das schlimme Weib malendes, Narraboth ein treuherzig-verliebtes, zu allen Opfern bereites. Jede dieser Personen, deren Zahl noch durch fünf Juden, einen Pagen der Herodias, zwei Nazarener, einen Kappadozier, Soldaten und Sklaven vermehrt wird, ist abermals in ihre Teile zerlegt. Salomes Leidenschaftlichkeit zeichnet ein zweites, in stürmischen Triolen sich aufschwingendes Hauptthema. Neue Themen tauchen auf, wenn sie zur Schilderung der sinnlichen Schönheit des Propheten übergeht: „Dein Leib ist weiß", „In Dein Haar bin ich verliebt, Jochanaan", „Deinen Mund begehre ich." „Ich will den Kopf des Jochanaan", so singt sie in hart gehämmerten halben Noten, ihren Triumph kündet ein jauchzendes Thema, und bei den Worten: „Du legtest über Deine Augen" erscheint aus dem zweiten Hauptthema ein neues Motiv. Die andre Hauptmasse von Themen ist über die großen Gegenspieler Jochanaan und Herodes ausgeschüttet. Jochanaans Schmähungen gegen Herodes haben ein giftigausspeiendes Thema, die beiden großen Christusmotive fließen aus seiner Verklärungsmelodie. Die Herodes-Themen haben sämtlich den verrückten Rhythmus und die verbogene Linie, variieren aber je nach dem, ob Herodes etwas erblickt oder erfaßt, erschrickt, einen Befehl erteilt, Salome zum Tanz auffordert, ihr alles verspricht, sie zu überreden sucht, fassungslos ist oder von der Terrasse herab schreit: „Man töte dieses Weib." Wagners viertägiges Bühnenfestspiel bringt es im ganzen auf rund sechsundneunzig Themen. Die Thementafel der „Salome" allein verzeichnet siebenundvierzig. Nimmt man dazu die kleinern Symbole, die Gegenstände und Örtlichkeiten charakterisieren — den Samen der Schlange, die schwarze Tiefe der Zisterne, die kleinen weißen Zähne, die blinkende Silberschüssel, die Hinrichtung des Jochanaan — so hat man das Material, mit dem Strauß operiert. Jede Handlung, jeder Schritt, ja, selbst jeder Gedanke, der blitzschnell durch den Kopf einer Person schießt, sind klar. Neue Reize entstehen aus den Verknüpfungen oder Reibungen einzelner Themen. Sie verbinden sich zu einer neuen, bedeutungsvollen Gemeinschaft, oder sie bekämpfen sich, bringen sich Wunden bei, bis das eine siegreich aus dem Gefecht nach Hause geht. Je nach der Stimmung oder der Situation, in der sich jemand befindet, erscheint das Thema strahlend oder getrübt, frohlockend oder abgehackt. Als Jochanaan unter den Streichen des nubischen Henkers gefallen ist, bleibt auch von seiner stolzen Verkündigung nur noch der zuckende Rumpf übrig. Köstlich ist diese Manier, im ersten Augenblick zwar sinnverwirrend, dann aber verschwenderisch in der Fülle ihrer Gaben.

Das Mittel, um diese feinnervige Psychologie zum tönenden Ausdruck zu bringen, ist — man sieht, wie sich alles logisch zusammenfügt —

das Orchester. Strauß ist stets ein glänzender Instrumentator gewesen. Oder vielmehr einer, der in Farben denkt und aus ihnen dichtet. Aber, so fein und leicht, wie in der „Salome", hat er noch nie instrumentiert. Höchste Grazie und Klangschönheit bei üppigstem Reichtum und grausamster Realistik, das ist sein Ziel gewesen. Nirgends wird das Ohr durch einen rohen, krassen Effekt beleidigt. Zart und duftig, in den köstlichsten Farben schillernd, voll kecker Einfälle und sprudelnder Laune, so zieht die Partitur vorüber. Wenn der Gesang dominiert, hält das Orchester mit seiner Kraft zurück. Sobald es selbständig auftritt, stürmt es mit ungezügelter Vehemenz los. Selten wird die menschliche Stimme von seinen Fluten verschlungen. Unsre jungen Komponisten, die stets mit dem Dekorationspinsel malen und in wuchtiger Kraftmeierei sich nicht genug tun können, sollten sich ein Muster daran nehmen. Überall ist der Ton mit absoluter Sicherheit getroffen, auch da, wo ganz neue Begriffe und Elemente zu fassen sind. Der erste Teil des Werkes bis zum Auftreten des Herodes bietet zu absonderlichen Tonmalereien keinen Anlaß. Die Musik zittert und flimmert, wie der Mond auf dem Spiegel eines sanft bewegten Weihers. Salome und Narraboth führen, umspielt von sanften Flöten und Klarinetten, in die schmeichelnde Geigen und kosende Harfen ihre leuchtenden Tropfen werfen, mit unterdrückter Stimme, halb flüsternd, ihre Unterhaltung. Nur einmal unterbrochen von dem Lärm der Juden, deren Kreischen sehr ergötzlich im Orchester durch einen Platzregen von prasselnden Pizzikati illustriert ist. Kräftigere Farben kommen in das Tongemälde mit dem Auftreten des Jochanaan. Ehern erheben die Posaunen ihre Stimme. Aber ihre trotzige Roheit wird gedämpft durch weiche Salome-Nuancen. Die Holzbläser im zartesten Pianissimo, untermischt mit sordinierten Violinen und sanften Celli, gehen ihnen sozusagen schmeichlerisch um den Bart. Jedoch, Jochanaan, der in der Wüste gelernt hat, fleischliche Lust von sich zu tun, bleibt fest, und das Orchester, voll Erstaunen ob solcher Hartnäckigkeit, bricht zum ersten Mal in ein gewaltiges, echt Straußsches Fortissimo aus. Abermals wechselt das Bild mit dem Auftreten des Herodes. Das Orchester wandelt hier klinische Wege, die es bisher noch nicht beschritten hat. Die Holzbläser, unterstützt von Triangel und Becken, haben die tollsten, vertracktesten Sachen zu sagen, müssen dem halb irrsinnigen Tetrarchen folgen in die geheimsten Winkel seines zu entlegenen Zielen schweifenden Geistes. Die Versprechungen des Herodes an Salome — Wein mit ihm zu trinken, in köstliche Früchte ihre Zähne zu schlagen, sich auf den Thron ihrer Mutter zu setzen — werden mit den üblichen instrumentalen Mitteln besorgt. Daß Strauß sie mit unbeschränkter Virtuosität handhabt, versteht sich von selbst. Das Orchester tritt jetzt in seinen letzten und lohnendsten Abschnitt ein. Salomes Tanz, zu einem turbulenten Bacchanal glänzend gesteigert, ist vorüber. Herodias hat dem Tetrarchen den Todesring vom Finger gezogen. Der

nubische Henker ist in die Zisterne herabgestiegen, um das Haupt des Täufers zu fällen. Kontrabässe und große Trommel halten ein atembeklemmendes Tremolo auf Es. Darüber erhebt sich ein quietschendes Geräusch, das von den Kontrabässen durch das Zusammenklemmen der Saiten zwischen Daumen und Zeigefinger erzeugt wird. Es klingt, als wenn einem Aufgehängten die letzte Luft durch die Kehle pfeift. Dann ein wütender Triller der Bässe und Celli auf D-Es: der Kopf des Jochanaan ist gefallen. Noch einmal entfalten die instrumentalen Mächte ihren ganzen Wohllaut, wenn Salome vor der Silberschüssel mit dem Haupt des Täuflings kniet und um einen Blick aus seinen starren Augen winselt. Allmählich sinkt das Orchester zu einem tonlosen Raunen herab. „Man töte dieses Weib", schallt es von der Terrasse. Unter den Schilden (in Berlin unter den Dolchen) der Soldaten stürzt Salome zusammen. Das Orchester begleitet ihren Tod mit ein paar abrupten Stößen, die das zweite Salome-Thema in gräßlicher Verzerrung zeigen!

Das ist die Technik der „Salome", die sich aus wahrhaft modernen Prinzipien entwickelt, und von der es kein Zurück mehr gibt. Ganz anders natürlich ist die Frage, ob die Themen, die Strauß darin in so neuer und glänzender Manier verwendet, stets auch den genügend kräftigen und eigentümlichen Schnitt haben. Manche der „Salome"-Themen sind kühn und originell, haben auch die ausreichende Schärfe, um sich im Ohr einzuhaken. Z. B. beide Salome-Motive, das Thema des Jochanaan, die Verführungsmelodie der Salome und das zweite Tanzthema in Cis-moll. Andres wiederum, z. B. die Charakteristik des Herodes und der Herodias, ist unbedeutend oder, wie die lyrische Phrase: „Dein Leib ist weiß", empfindlich banal. Der zweite Zweifel ist, ob sich das Publikum so weit ästhetisieren lassen wird, daß es an dieser raffinierten Psychologie mehr hat, als nur ein rein verstandesmäßiges Vergnügen. Schließlich sind auch die Widerstände zu bedenken, die die Oper, diese zusammengesetzteste und konventionellste aller Kunstformen, einer Methode entgegensetzt, die auf das höchste, reinste, sublimierteste Drama zielt. Es hilft nun einmal nichts: jede Menschlichkeit, auf die Opernbühne herabgezerrt, wird eine Maskerade. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß Richard Strauß eines Tages mit den Finessen, die er sich an der Salome erworben hat, wieder zur sinfonischen Dichtung übergeht. Aber das nimmt nichts von dem Wert des künstlerischen Erlebnisses, an dem er groß und frei geworden ist.

* * *

Die Aufführung im Königlichen Opernhaus ist zu loben, da sie das Wertvolle an dem Werk zum Ausdruck bringt. Das Orchester hat nicht die süße Fülle der dresdner Hofkapelle. Aber es ist unübertrefflich durch die Präzision des Ensemblespiels und den hinreißenden Schwung. Für die Regie zeichnet diesmal Herr von Hülsen verantwortlich. Er hat

seinem feinen Blick für die Krümmung der Rückenlinie, den Emmy Destinn an ihm entdeckt hat, mehr Rechnung getragen, als dem Geist des Werkes dienlich ist. Die aus Grausamkeit, Perversität und Fatalismus gemischte Stimmung, die Reinhardt aus den wollüstigen Rhythmen der Wildeschen Dichtung hervorzuzaubern verstand, ist zu einer mitteleuropäischen Normaltemperatur abgeschwächt. Kraus, der unerhört gut ausspricht, kann seine lachende Siegfriednatur nicht verleugnen. Die Destinn, die glanzvoll singt und berauschend aussieht, ist zu robust und aufrichtig. Die Korrektur, die von der Regie an der Schlußszene vorgenommen ist, habe ich bereits erwähnt. Auch das szenische Bild zeigt ein paar berliner Eigenmächtigkeiten. Die saften Farben des Orients sind stark verwässert. Die Übergänge haben die Milde der oberitalienischen Landschaft. Man glaubt jeden Augenblick, eine Banda municipale wird auftreten und „A Santa Lucia" spielen. Die Terrasse, die über allen menschlichen Regionen, sozusagen in der Luft, schweben soll, ist tiefer gelegt und gestattet einen unangenehmen Fernblick auf eine liebliche Aue. Die aus dem ersten Akt der „Walküre" bekannte Leidenschaft für Sonnensegel ist durch ein riesiges Velum gestillt, das den schönen Sternenhimmel zum Teil verdeckt. Die Sterne sind allerdings da. Daran ist nicht gespart. Zum Schluß erlöschen die Himmelslichter, und nur eins strahlt in funkelnder Helle. Ich dachte mir, jetzt hat sich Hülsen eine Sternenschnuppe ausgedacht. Dann dachte ich, der Bühnenarbeiter hat vergessen, eine elektrische Lampe auszudrehen. Am nächsten Morgen las ich — wo liest man in Berlin die transzendentalen Sachen? — daß diese Glühbirne der Stern von Bethlehem war. Wer diese Nüance auch ersonnen haben mag, sie ist süß und ahnungsvoll. Hans Warbeck

---

# Ende

Was ist der Rest? Erinnerung, wie noch je.
Ein schmerzliches Gebahren in den Stunden
Der Qual. Und eine Sehnsucht, namenlos,
Wenn um die Zeit des Sonnenuntergangs
Die Wälder brausen und das große Meer
Mit goldenen Lippen in den Abend singt.

Und dann ein Wandern durch die Einsamkeit
Im süßen Hauch der hellen Sommernächte,
Die fühllos sind wie Welle, Baum und Stein.

Hans Bethge

---

# Mensch und Übermensch

Das war eine schwere Enttäuschung... Hier bereits würde Bernard Shaw anfangen mich auszulachen — wenn er nämlich nichts Bessers zu tun hätte, als deutsche Kritiken zu lesen. Daß man ihn so feierlich nimmt! Daß man so pedantisch ist! Daß man, nach solchem Titel, nun auch wirklich eine Welt- und Menschheitskomödie von ihm erhofft hat! Als ob er nicht der Mann der Überraschungen wäre! Als ob er, wie der erste beste langweilige Spezialist, sein Publikum gewöhnt hätte, bestimmte Erwartungen nach irgend einer Richtung hin zu hegen! ... Das hat er, wahr und gewißlich, getan. Er darf anstellen und unterlassen, was er will — eins ist er sich und uns schuldig: uns nicht zu langweilen. „Mensch und Übermensch" ist grenzenlos langweilig. Das, nichts andres, ist meine Enttäuschung, und sie wiegt schwer genug. Wahrscheinlich ist Shaw ganz zufrieden, da ihm ja damit wieder eine von seinen beliebten Überraschungen geglückt ist. Uns aber muß er schon erlauben, frei nach Lessing zu fragen, wozu er die saure Arbeit der dramatischen Form auf sich genommen, wozu man ein Theater erbaut und Männer und Weiber verkleidet hat, wozu, wenn mit der Komödie, die man spielt, weit weniger hervorgebracht wird, als mit ihrer Vorrede, ihrer Nachrede und ihrem Zwischenspiel, ihrem unaufführbaren dritten Akt, hervorgebracht worden ist.

Diese drei Stücke haben wir fast alle vor der Aufführung gelesen. Durch die Aufführung hat kaum jemand etwas Neues erfahren. In der Vorrede und im Zwischenspiel wird, mit seiner Überfülle von Worten und Witzen, Paradoxen und Gedankenblitzen, ein Einfall begründet und abgewandelt, den Shaw eine Philosophie nennt. Für die Behauptung, daß im Kampf ums Dasein zwischen Mann und Weib keineswegs das Weib, sondern der Mann der verfolgte Teil, die ausersehene Beute, das zur Strecke gebrachte Wild ist, welches die Frau braucht, um das Menschengeschlecht fortzupflanzen — für diese Behauptung wird nicht jeder ein so großes Wort wie Philosophie haben. Aber viele werden sich freuen an dem bespiellos geschmeidigen, graziösen, unablässig phosphoreszierenden Geist, mit dem die These von der Unentrinnbarkeit des gotteingesetzten, völkergebärenden Weibes so lange gedreht und gewendet, gewalzt und ausgestanzt wird, bis sie wirklich wie neu erscheint. Was in der Bibel Eva, im Faust

das ewig Weibliche hieß, wird auf den Namen „Lebenskraft" getauft, und eine „Philosophie" ist fertig und kann endlos beredet werden. Schopenhauer hat es sich schwerer gemacht, als er in zwei Sätze zu fassen trachtete, wozu Shaw sich zweihundert Seiten gönnt. Das ist ihm noch nicht genug. Shaws Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit kennt kein Maß. Bei ihm soll niemand die geistige Bedeutung einer dichterischen Gestalt auf Treu und Glauben hinnehmen müssen. Darum hängt er der Komödie die „Aphorismen eines Umstürzlers" an, als das Werk des „Helden" John Tanner, das diesen als revoltierendes Hirn beglaubigen mag. Hätte der Shaw von 1903 den Tasso geschrieben, so wäre die Buchausgabe nicht ohne das „Befreite Jerusalem" erschienen.

Bei dem Shaw von 1903 — nicht zu verwechseln mit dem Shaw der „Candida", dem der ganz von Kunst durchleuchtete Dichterjüngling Eugen Marchbanks gelungen ist — wäre das auch nötig gewesen. Denn sonst hätten wir seinem Tasso genau so wenig den großen Dichter angemerkt, wie wir seinem Tanner im Drama den tiefen Denker anmerken. Im Drama ist Tanner ein unleidlicher Schwätzer, mehr nicht. Wenn aber Shaws Einfall aus dem Feuilleton oder, meinetwegen, aus der Philosophie in eine Komödie gebracht werden sollte, so hatte diese Komödie vor allen andern Aufgaben doch die eine: zu gestalten, was dort geredet wurde. „Gestalten" ist dabei garnicht im herkömmlichen Sinne, sondern ausschließlich im Sinne Shaws selber gemeint. Wir suchen bei ihm gar keine dichterische Substanz, gar keine leibhaften, unzweideutigen Menschen, die stehen und wandeln und ein eigenes Dasein führen könnten. Ein Drama ist bei ihm eine Mannigfaltigkeit vieldeutiger Gefühlsvorgänge, deren blitzendes Fluktuieren Charakteristik und Handlung zugleich ist. Seine Wesen leben vom Licht, von dem strömenden, fließenden, zitternden Licht, das von einem skeptischen, ironischen, unberuhigten Geist auf sie fällt. Das ist ihr schillernder Reiz, der mit den massivern Reizen andersgearteter Dramatiker in Wettbewerb treten mag. Dieser Reiz fehlt den drei spielbaren Akten von „Mensch und Übermensch" vollständig, ohne daß es etwa als Ersatz eine überzeugende Körperlichkeit gäbe. Der berufsmäßig ungläubige Shaw glaubt (das ist schon schlimm) eine These. Er beweist diese These in einem langen Schriftsatz und wiederholt seinen Beweis, den keine Seele mehr anzweifelt, in einer Komödie. Der Lebenszweck

der Frau ist die Erbeutung des Mannes: das ist der Wortlaut der These. Die erfolgreiche Jagd einer bestimmten Frau nach einem bestimmten Mann: das ist der Inhalt der Komödie. Muß diese Komödie, von Shaw verfaßt, nicht starr und leer sein? Eindeutige Menschen, die auf gradem Wege auf ein festes Ziel losgehen — was soll er damit? Es ist ein erbarmungswürdiges Bild. Einer, der brachgelegt ist, ein Fisch am Lande, der sich abzappelt und totzappelt. Ein Shaw, der mit den Mitteln des internationalen Benedix arbeitet und unwirksam bleiben muß, weil er nicht naiv an diese Mittel glauben kann. Das bischen Satire machts wahrlich nicht. Es ist gewiß ein ergötzlicher Anblick, wenn John Tanner mit Feuereifer eine unverheiratete Mutter gegenüber allen sittlich entrüsteten Sippen und Magen in Schutz nimmt; wenn diese Mutter auftritt, bekennt, daß sie heimlich verheiratet ist, und den Verteidiger beschimpft, weil er etwas andres überhaupt für möglich gehalten hat; wenn der Verteidiger Verzeihung erfleht um seines Mündels willen, das sich gleichfalls für die Geschmähte eingesetzt habe, und wenn sich schließlich herausstellt, daß dieses Mündel alles gewußt und nur darum den Mut seiner Meinung gehabt hat. Das ist die lebendigste, amüsanteste und schlagendste Szene der Komödie. Aber es ist eine Szene in drei ziemlich langen Akten. Und sie steht im ersten Akt. Und nach ihr kommt garnichts mehr, oder höchstens ein einförmiges Voltigieren mit glitzenden Worthülsen, das schmerzhaft langweilt, sobald man den Kunstgriff einmal weghat.

Die Darsteller sind in solchen Stücken zu bemitleiden. Sie haben so gut wie gar kein Material. Die Figuren gehen nicht in die Tiefe und nicht in die Breite; es sind Schattenrisse. Die Schauspieler können von Glück sagen, wenn sie durch Erscheinung und Haltung die Gesellschaftsschicht, durch zufällige Wesensverwandtschaft den besondern Typus treffen. Haben sie dieses Glück, so nützt es auch nichts, da eine Leiche nicht dadurch lebendig wird, daß fremde Menschen sie mit ihrem warmen Atem anhauchen. Haben sie dieses Glück nicht, so ist, selbstverständlich, erst recht alle Mühe vergebens und jeder Vorwurf ungerecht. Ein Vorwurf darf hier nur der Leitung der Kammerspiele gemacht werden, die schöne Zeit und teure Kraft an ein Unternehmen gewendet hat, von dem ich nicht verstehe, wie urteilsfähige Leute es je für aussichtsreich halten konnten.

# Einakter

(Zur jüngsten Premiere am Burgtheater)

Einakter sind meist dramatische Bestandteile, vom Theaterwitz mit einer brauchbaren Handhabe versehen, auf einem szenischen Räderwerk, so gut es gehen mag, als ein trügerisches Ganzes zugerichtet. Denn Drama ist menschliches Schicksal, von einer bestimmten Weltanschauung gesehen und geordnet; ist ein tiefes Erkennen von Anfang her und ein blind notwendiges Hinführen zum Ende. Es braucht seinen Weg, braucht Wendungen und Weite, daß es sein Gesetz in ruhiger Sicherheit vom Einzelnen zum Allgemeinsten hinaufheben kann. Und nur wenigen Geistern von ganz bestimmter Struktur gelingt es, den Weg so in sich zu verschlingen, daß Anfang und Ende, zwischen denen doch die Erkenntnis des Ewigen Platz hat, sich im Nebeneinander eines einzigen Aktes finden, daß in den wenigen jähen Biegungen von Szene zu Szene doch genug weite Blicke auf die große Welt eines Dramas offen werden. Es müssen nicht immer die tiefsten oder die stärksten Geister sein, die das können. Vermutlich gehört nur ein ziemlich gleiches Maß von Kraft und Schnelligkeit, von Schwere und Temperament dazu, um sich im bedeutenden Wurf einer ungeteilt fortrollenden Begebenheit dramatisch völlig auszuleben. Die technische Meisterschaft versteht sich da von selbst. Eine gewisse Anbetung der Form, die sich, asketisch schon, zu größter Knappheit und Rundung zwingt, ist wichtigste Bedingung für das Äußere. In diesem Sinne ist Hofmannsthals „Elektra" das Muster aller tragischen Einakter unsrer Kultur. In gleichem Sinne haben die Griechen, die Form anbetend und von der Armut ihres Theaters zu größter Knappheit und Rundung gezwungen, die schönsten Dramen der Welt erschaffen, und jedes in einem einzigen Akt.

Das griechische Theater versank; das Drama ist seither, wenn man von Shakespeare absieht, an Kraft und Größe nicht gewachsen, hat kaum an Tiefe, nur an analytischer Deutlichkeit gewonnen. Aber es ist unendlich reicher, vielgliedriger geworden, es hat seine Welten multipliziert, seine Mittel vertausendfacht, seine Wege ins Unendliche verzweigt und fortgeführt. Es setzt sich in Teile ab, holt Atem, bevor es weiterschreitet, es muß nicht mehr, um vollkommen zu sein, wie ein gottgeschaffener Block ohne Kerbe und Sprung dastehen; es fügt sich zusammen, indem es sich aufbaut. Ein Akt ist nur ein Teil. Und so montieren sie dramatische Bestandteile schlecht und recht zum Theatergebrauch und nennen es Einakter. Nimm eine von starken Gegensätzen angespannte Situation: sie ist dramatisch, wenn sie, von bestimmenden Erlebnissen hergeführt, in endgiltig aufschließende Erlebnisse ableitet. Aber im Einakter, der keine

Zeit hat, sich um den Menschen zu bekümmern, wird nur rasch, in hastig stolpernden Zeilen, und möglichst unauffällig, aber doch vordringlich genug, eine Erzählung eingehängt, die schnell zum Verstehen, nicht zum Mitfühlen der Situation bringt. Diese läßt man dann wirken und bespricht sie schließlich mit ein paar Formeln, damit sie wieder Ruhe gibt. Nichts geht aus, nichts erfolgt; das Leben der Szene wird flüchtig zu Ende gesprochen. Es war ein Witz. Und Witz ist die Seele aller dieser undramatischen Einakter; komischer oder grimmiger Witz; gefälliger, zierlicher, geschmackvoller, künstlerischer, tiefer, ja genialischer Witz. Aber immer nur Witz, als ein gelenkiges Spiel mit Begriffen. Das Drama aber ist Aufbau, Vernichtung, Erlösung von Menschen. Im erschaffenden Gefühl liegt der Unterschied; dieses ist endlos, es schwingt, wenn das Wort verstummt ist, ins Ewige weiter. Die meisten Einakter aber laufen auf Gedanken; sind diese zu Ende gedacht, zu Ende gesprochen, so schnurrt das szenische Räderwerk ab, ohne Melodie. Es sind ganz köstliche, feine, zarte, nachdenklich traurige und ergreifende unter ihnen; wie eben Gedanken sein können. Man möchte, da nun einmal das Leben auf unsern Bühnen so mannigfaltig ausblüht, auch ihrer nicht völlig entbehren. Aber man muß sie nur nicht für Dramen nehmen.

Von den drei neuen Einaktern des Burgtheaters wird man das bei dem ersten und dritten auch garnicht tun. Witz in Worten, Witz in Stellungen, Witz in Auflösungen. Es ist kein erschaffendes Gefühl in ihnen. Dazwischen aber wurde „Der arme Narr" von Hermann Bahr gegeben. Und dies ist wirklich ein Drama. Aus einem Gefühl, das die Welt umfaßt, erschaffen, Menschen aufbauend, Menschen vernichtend, mit Erkenntnissen ins Ewige hinaus. Fragmentarisch vielleicht in seiner allzustrengen Knappheit, die das seelische und das sprachliche Material fast gewaltsam ballt; aber durchaus dramatisch in seinem großen, aus innersten Tiefen hergeholten Atem, in dem selbständigen, frei erfühlten Leben seiner Idee, die über der ganzen Menschheit schwebt. Auch hier eine von starken Gegensätzen angespannte Situation, in der sich das Letzte und Höchste des Stückes ausspricht. Aber sie wird nicht plauderisch erklärend angezeigt, um plötzlich, als ein losgelöster dramatischer Bestandteil, dazustehen und für sich selbst zu wirken; sondern mit stärkster Notwendigkeit tritt sie aus den Menschen hervor, als ihr unerbittliches Schicksal. Indem sich ein Leben, eine Seele vor uns aufbaut — in Taten und in Worten, die wie Taten sind — wird gleich auch ihr Gegensatz entwickelt, der ihre Erklärung und ihre Vernichtung bedeutet. Gleichzeitig stehen beide da, wenn auch zunächst nur in einer Person sichtbar. Aber von ihrem letzten, entscheidenden Kampf ist die Luft schwanger und schwer, bevor auch nur der erste Streich gefallen ist. Ein mächtiges Gesetz des Lebens treibt sie gegeneinander, sie können nicht ausweichen. Es ist das Gesetz jedes weitaus blickenden Dramas: das

Gesetz von der Ohnmacht des Wollens gegen den Trieb. Jeder hat recht in dieser Welt; er muß nur bei sich selber bleiben. Es vermesse sich keiner, sich selbst oder seinen Nächsten umschaffen zu wollen, einen Plan anzulegen, wie die Menschen sein müssen und sie danach zu zwingen. Ein solcher ist ein armer Narr; denn das Leben nimmt sich schließlich doch, was sein ist, bestiehlt ihn, saugt ihn aus, entleert ihn ganz. Er meint, sich ganz fest zu halten, und hält doch nur einen Schein von sich, an den er nicht einmal glaubt. Die einzige Wahrheit ist, nach sich selbst zu leben, immer sich selbst zu suchen, und wäre es in den Flammen der Vernichtung. Wer dies nur einmal besessen hat, diesen völligen Zusammenklang seiner Natur mit seinem Leben, dem kann es nicht mehr genommen werden. Es bleibt ihm, als die tiefste Offenbarung menschlicher Dinge, als das einzige wahre Gottesgeschenk, das uns hier werden kann; es bleibt ihm, und fiele er auch in Verachtung, in Entbehrung oder in die tiefste Nacht des Geistes. So arm kann gar kein Narr sein, daß er ärmer wäre, als die Narren, die aus Furcht dem Leben nicht trauen.

Das ist der Sinn des Stückes, soweit sich eben Sinn bei einem Kunstwerk in Gefühl und Gedanken zerlegen, soweit er sich in prägsamen Worten klar ablösen läßt. Aber Bahr ist gerade diesmal in seinen Worten ungemein stark und von einer sinngemäßen Fülle, die fast zu laut schon zu den Gedanken spricht. Umso verwunderlicher, daß man, wie mir scheint, seine Menschen so sehr mißverstanden hat. Es kann sich ihm, meine ich, nicht um die Verteidigung des Genies gegen den Philister gehandelt haben. Das ist ein hübsches, aber müßiges Thema, beliebt in der Zeit, da wir noch an Henri Murger fanatisch glauben; außerdem ist das Philisterium absolut untragisch, denn Philisterium ist Leben ohne Schicksal. Es kann sich ihm nicht darum gehandelt haben; denn woran dieser achtbare Kaufmann und kaiserliche Rat so kläglich niedersinkt, ist nicht die Feindseligkeit gegen seinen Bruder und die Musik seines Bruders, sondern der Haß gegen sich selbst und gegen seine eigene Musik, die er überall verfolgt, wo sie ihn von seiner vorerwogenen Starrheit weglocken möchte: in sich, in seinen Brüdern, in seiner Tochter, in der ganzen Welt, die er pflichtmäßig, streng, melodielos haben will. „Aushungern, es gibt sonst nichts" und: „Ich bin mit dem bösen Tropfen fertig geworden, ich!" und: „Mit mir hat niemand Mitleid". Nein, es ist kein Unverständiger — und das müßte der Philister, der Banause sein; er ist ein Feindseliger. Nicht das Genie, in Krankheit und Zerrüttung noch stärker als er, drückt ihn an die Erde, sondern die Musik des Lebens zerstört ihn und seinen feindseligen Plan. Es brauchen keine Genies zu kommen. Dieser zweite Bruder, der Eduard, ist wirklich keines, und doch läßt er sich nicht unterkriegen. „Ich sollte zerknirscht sein. Dann wär alles gut . . . Und gerade das aber kann ich nicht". Er glaubt an

seine innere Musik, an das, was ihm einmal das ganze Leben gewesen ist. „Das andre ist garnicht wahr, nur dies. Und alles, was sonst im Leben gilt, scheint uns bloß, dies aber ist.“ Dies ist. Und wer sich vermißt, dagegen zu wollen, hat sein Leben verspielt, ein tragischer armer Narr.

Vom Anfang bis zum Ende geht dieses Gefühl und trägt dann weiter, über die Worte hinaus. Es wird zur umschließenden eigenen Athmosphäre. Und die eigene Athmosphäre ist das subtilste Merkmal jedes wirklichen Dramas, in dem ein Schicksal noch tief erschauten Gesetzen seinen unerbittlichen Gang geht. Daß dieser Luftkreis hier so spezifisch österreichisch schmeckt, liegt nicht nur am technischen Zuschnitt, an der Behandlung des Werkes, an der äußern Formung und Benennung von Menschen, die wir zu kennen meinen. Es dringt tiefer. Dieses: Scheinen und nicht sein ist die eigentlich österreichische Qual, das tragische Leiden, das jeden Kultivierten bei uns sein ganzes Leben lang überfällt. Nostra res agitur. Es ist ein hartgewordenes Symbol, in grimmig klaren Worten festgestampft, von einer epigrammatisch scharfen Erkenntnis auf das kleinste Maß zusammengeballt. Aber die Größe seiner Bedeutung und die Unendlichkeit seiner Tragik, über die zeitlichen Grenzen hinaus, bleibt darum doch lebendig.

*

Kainz war in allen drei Einaktern wunderbar. Im ersten — „Das Fest des Sankt Matern“ von Ernst Welisch — der unvergleichliche Deklamator, die Worte wie Dolche schleudernd, ganz Anspannung im Wesen, im Ton, im Schritt. Im dritten — „Der goldene Schlüssel“ von Max Bernstein — wo er zu plaudern und zu hüpfen hatte, ein genialer Gaukler, ein zappelig unwirkliches Wesen, dem die Witzigkeit bis in die Gelenke gefahren ist, ein Traum von Lustigkeit und Übermut, ein richtig märchenhafter Pierrot. Und in Bahrs Tragödie, als „leuchtender Mensch“, wieder ganz von der Seele her durchflammt, über die Düsterkeit der zerstörten Vernunft aus dem Innersten her lohend und glühend. Seine ungeheure Kunst läuft an diesem Abend fast alle ihre Grade durch, und man sitzt natürlich entzückt und bewundernd. Neben ihm aber vollendet Treßler, der bisher unter den Jungen, und mehr auf der lustigen Seite, stand, die Zeichnung eines tragischen Charakters so fein, so echt, so ergreifend, daß man sich im tiefsten Erstaunen fragt, woher denn diesem witzigen Sprüngemacher, diesem vortrefflichsten und unerschrockensten Clown, den das Burgtheater jemals hatte, auf einmal ein so ein starkes Gefühl, ein so künstlerisch großes Wissen vom Tragischen im Menschen kommen kann. Es ist ein Problem; ein Problem, das an Treßler bisher am stärksten, aber nicht nur an ihm allein herausgetreten ist. Ein Problem, über das noch nachzudenken sein wird. Willi Handl

# Meister Josef

So betitelt sich ein Schauspiel in vier „Vorgängen" von Eberhard König, das Ende November im münchner Schauspielhaus ausgelacht wurde. Der Verfasser hat dieses Schicksal nicht verdient, das Stück konnte kein andres erwarten. Der Verfasser ist ein ernster, ehrlicher, hochstrebender Künstler, dessen Können, wenn er seine Kraft richtig verwendete, hinter seinem Wollen nicht allzufühlbar zurückbliebe; das Stück ist schlecht, durch und durch verfehlt, lebensunfähig.

Eine solche Nebeneinanderstellung, zu der sich der Kritiker nicht nur in diesem, sondern überhaupt in den meisten Fällen gezwungen sieht, wo er moderner Bühnenproduktion gegenübersteht, wäre kaum in einer andern Zeit notwendig, ja auch nur möglich gewesen. Eine Trennung der Persönlichkeit des Autors von seinem Werk, der Widerspruch zwischen der Einschätzung des Ganzen und des Einzelnen hätte in andern Epochen nur dort seine Berechtigung gehabt, wo nicht nur das eben fällige Werk, sondern auch alle frühern Leistungen desselben Verfassers mit in den Kreis der Betrachtung gezogen werden mußten. Daß man sich zu dieser Methode auch Autoren gegenüber genötigt sieht, die einem sonst unbekannt sind oder deren vorangegangene Leistungen die gegenwärtige keineswegs übertreffen, ja unter ihr zurückbleiben; daß wir, mit einem Worte eine Fülle großer und reicher Begabungen auftauchen sehen, die trotzdem immer wieder Nichtssagendes oder Lächerliches hervorbringen, und als Folge davon dieser ganze schwere, von immerwährenden Enttäuschungen begleitete, aufzehrende Kampf um den Erfolg, der nie eintritt und nie eintreten kann, der große Verlust für unsre Literatur, wenn immerhin sehr starke Kräfte sich an Unmögliches und Unerreichbares verzetteln — dies alles geht aus einer besonders unglücklichen Verfassung unsrer gesamten ästhetischen Kultur zwingend hervor, aus der unerhörten ästhetischen Verwilderung der Gegenwart, an der nur sehr wenige nicht teilhaben. Von daher kommt es, daß man immer wieder das Große mit untauglichen Mitteln und am falschen Ort versucht und sich dann wundert, wenn man elend scheitert. Fast jeder, der künstlerische Kraft in sich fühlt, glaubt nun, sie willkürlich gebrauchen zu können, und büßt seinen Mangel an ästhetischer Einsicht lieber zehnmal mit dem Gelächter seines Publikums, als daß er ein einziges Mal versucht, sich mit sich selbst, seinen Mitteln und den Forderungen seines Stoffes auseinanderzusetzen. So glaubt er sich von der Welt verkannt, statt sich zu sagen, daß er sich selbst verkannt hat.

Diesen Umständen ist auch Eberhard König zum Opfer gefallen. Daß sein Schauspiel in den letzten drei Akten bei offener Szene verhöhnt wurde, ohne daß mir auch nur einen Augenblick seine starke, einen ziemlich weiten Kreis des Menschlichen umfassende Begabung zweifelhaft

werden konnte, hat seinen Grund in der einfachen Tatsache, daß hier aus einem vorzüglichen epischen Stoff ein Drama gemacht wurde. Es zeigt sich in diesem Zusammenhang, wie die strenge Unterscheidung zwischen den Kunstgattungen denn doch weit mehr ist als ein leeres Spiel mit Begriffen; daß ihr als wirkungstheoretischem Faktor eine eminente reale Kraft innewohnt. König wollte einen Menschen zeigen, der aus tiefer Dumpfheit erwachen will. In seinem beschränkten Hirn will die Welt nicht zusammengehen, er sieht Blöcke und unzusammenhängende Massen, klobig durcheinandergeworfen, und gliche darin dem Tier, hätte er nicht eben diesen Trieb des erwachenden Menschen: nach Gleichmaß, nach Ordnung. Ganz im Dunkel seiner verworrenen Seele strebt Meister Josef nach Sittlichkeit. Dies ist sein Weg. Anfangs geht er ihn ganz unsicher, wie einer, der sich erst orientieren muß, ängstlich und tastend. Er denkt nach, er liest. Erst als die Finsternis, die ihn noch gebannt hält, ihn einmal ganz für einen Augenblick in sich zurückreißt und er im blinden Jähzorn einen Nebenbuhler erschlägt, erst da wird er sicherer und kann das Chaos Stück für Stück aus seiner Seele schaffen, bis er frei, ganz Mensch geworden ist. In diesem Stoff sind zwei Momente von tragischer Gewalt: der eine, daß sich Meister Josefs Selbstvollendung just an die Tat knüpft, die ihn scheinbar völlig ins Dunkle stürzen muß: an den Mord; die andre, folgerichtig daraus abgeleitet, daß er nur durch eine Handlung, die ihn vernichtet, sich das Leben lebenswert gestalten kann: daß er sich selbst dem Gerichte stellt. Wohl müßte gerade dieser Augenblick, in dem der Nexus der Möglichkeiten so ehern geschlossen ist, daß nur der sittliche oder der leibliche Tod zur Wahl steht, und die in ihm enthaltene Notwendigkeit nur noch durch einen Akt höchster Freiheit aufgelöst werden kann, auf der Bühne die mächtigste Wirkung hervorbringen, gäbe es bei der Stoffwahl Königs einen Weg, der uns in dramatisch zwingender Weise bis an diesen Kreuzpunkt der tragischen Konfliktsmächte hinaufführen könnte. Aber ein dumpfer Mensch ohne ausgesprochene Willensrichtung, der sich wie ein Kreisel beständig um sich selber dreht und das einzige Mal, da er handelt, aus einem auf der Bühne unbegreiflichen, weil aus dem Mystischen der Seele, nicht aus dem Tatsächlichen der Situation hervorgeholten Effekt handelt; ein Mensch, dessen inneres Leben monologisch und in die Kontraste des Dialogs nicht zerlegbar ist; ein Mensch endlich, der nicht bis zur Höhe eines noch so primitiven sittlichen Bewußtseins schon in dem Augenblick durchgedrungen ist, in dem er zum ersten Mal vor uns hintritt in dem er, wie Bäckermeister Josef, „aus Taprigkeit" ein Verbrechen, begeht — ein solcher Mensch wirkt peinlich, ewig zaudernd, töricht, kleinlich. Mit einem Worte: lächerlich. Hier hätte nur die epische Behandlung helfen können. König fühlte selbst, daß er das langsame sittliche Erwachen des Meisters nicht ohne weiteres theatralisch darstellen könne.

Er half sich das eine Mal, indem er die wichtigste Etappe dieses Prozesses, zwischen dem dritten und vierten Akt, hinter die Szene verlegte, so daß Meister Josef am Schlusse kommen muß und sagen: Seht, so bin ich jetzt. Das andre Mal versuchte er das Problem auf immerhin mehr dramatische Weise zu lösen. Er führt eine zweite Handlung ein, eine von stärkerer Tatsächlichkeit und lebhafterer Bewegung, an der sich die dramatisch matte Haupthandlung entzünden, ja durch die diese in ihrer Langsamkeit verdeckt und das Ganze so in durchaus nicht einwandfreier Weise mit dem falschen Schein eines Lebens umgeben werden soll, das in Wahrheit garnicht vorhanden ist. Diese Nebenhandlung einzuführen, wird ein Aufwand gemacht, der die Haupthandlung erdrückt. Der ganze erste Akt dient nur ihr, völlig abgetrennt von dem Lebensnerv des Ganzen, und sucht durch die wohlgelungene Figur eines alten Diebes das Interesse wach zu erhalten, ohne daß der Autor bedachte, daß gerade dieses Interesse der Todfeind seines Erfolges sein müsse, weil es auf ganz andre Dinge hingezwungen wurde, als uns angehen sollen. Anderseits ermöglichte die Nebenhandlung freilich den dritten Akt, ermöglichte ihn, nicht: machte ihn besser. Ohne sie wäre es überhaupt ausgeschlossen gewesen, den innern Konflikt des Meisters Josef irgendwie theatralisch sichtbar zu machen. So gelingt dies immerhin, wenn auch in völlig undramatischer Weise. Diesen kleinen, nur äußerlich szenischen Vorteil, bezahlte der Verfasser wiederum mit der Gesamtwirkung. Der durch die Nebenhandlung verschobene Schwerpunkt ließ sich nun nicht mehr dahin zurückverlegen, wo der Dichter ihn brauchte; das Beste, was er uns zu sagen hat, wirkt nur noch aufs Ohr. Es läßt sich in den meisten Fällen nahezu auf den Augenblick feststellen, wann die Kraft des Zuschauers, das Gehörte innerlich zu verarbeiten, plötzlich ausläßt, und nur die, für den Dichter wie für das Publikum gleich wertlose, Fähigkeit zurückbleibt, Wort und Vorgang rein sinnlich aufzunehmen. Von diesem Augenblick an sind im Zuschauer die Funktionen, die sittliche Werturteile erzeugen und mit ihnen alle höhern Spannungen und Erregungen des Theaters, aufgehoben, die Welt der Werte versinkt, die Welt der Sinnlichkeiten steigt herauf. Roheit, Verwilderung, Hohn und Gelächter kommen mit ihr.

So fiel Eberhard Königs „Meister Josef", der eine vortreffliche Erzählung abgegeben hätte. Starker Charakterisierung ist der Verfasser durchaus fähig, sofern ihm eine Neigung zu karikaturistischer Übertreibung nicht die Linien der Natur verwischt. Der alte Dieb Isaak Potgieter, dieser Schurke in Schlafrock und gefütterten Pantoffeln, des Bäckermeisters Weib Therese, deren Dämonie mit so kühner Selbstverständlichkeit, ohne Aufwand äußerer Mittel aus der Natur selbst hervorgewachsen scheint, sind Gestalten, die sich neben den besten Mustern zeigen können.

Leo Greiner

# Die technische Bildung des Regisseurs

## IV

Bevor nun der Spielleiter dazu übergeht, das geschaffene Bühnenbild durch Staffage zu beleben, wird er etwa noch nötige Veränderungen und Bewegungen der Szenen selbst in den Ton des Bildes hineinstimmen, d. h. die Arbeit der Bühnenmaschinerie seinen Zwecken und Absichten entsprechend leiten müssen.

Der Maschinerie fällt nicht nur die Aufgabe zu, selbst als künstlerisches Glied zu wirken (Einstürze, Brände, Regen, Donner usw.), sie hat auch beim Transport von Personen und Dekorationsstücken (Flugapparate, Versenkungen) auf offener Szene wichtige Dienste zu leisten. Beide Male ist dem Erstrebten mit möglichst einfachen Mitteln beizukommen. Wird der Naturaffekt nicht vollkommen erreicht, so wirkt die mißlungene Nachahmung komisch und stimmungsmordend. Auch kann selbst das mit peinlichster Treue auf die Bühne Verpflanzte manchmal lächerlich oder störend wirken, denn das an sich Wahrscheinliche wirkt auf der Bühne unwahrscheinlich, weil den meisten Menschen die Fähigkeit abgeht, einen Entwicklungszustand in der Natur genau zu verfolgen, und sie meistens nur das Fertige sehen. Überhaupt gilt für den Spielleiter der Grundsatz: „Weniger ist mehr!" Die Bühne soll kein maschinentechnisches Laboratorium und keine Magierstube sein, wenigstens nicht da, wo sie ernster Kunst dient. Ein Boscokabinet auf der Szene ertötet ja das Interesse am Wort. Und gerade im Verschmelzen der Forderung des Darzustellenden mit dem ästhetisch-künstlerischen Moment wird der Spielleiter den Künstler zeigen können.

Öfter wird sich das im Drama Verlangte hinter die Szene verlegen lassen, wenn die Ausführung auf der Szene aus künstlerischen Gründen nicht ratsam ist. Der dramatische Effekt wird dann um so größer sein, da die Phantasie des Zuschauers notgedrungen gezwungen wird, sich selbst schöpferisch zu betätigen und die akustischen und optischen Begleiterscheinungen des Ereignisses derart aufzunehmen und zu verarbeiten, daß er in seinem Hirn ein traumhaftes Bild entstehen sieht und mit seinem Herzen selbst alles durchlebt. Das ist besonders dort anwendbar, wo irgend eine Katastrophe den dramatischen Höhepunkt einer Szene bildet, da das so hervorgerufene innere Selbsterleben viel tiefer geht. Auf alle Fälle wird der Spielleiter versuchen, irgend eine technische Bewegung der Szene dadurch der störenden Einwirkung auf sein Publikum zu entziehen, daß er durch Handlung oder Spiel seiner auf der Bühne beschäftigten Darsteller die Aufmerksamkeit ganz in Anspruch nimmt und eine etwa nötige größere Maschinenarbeit durch irgend einen harmlos erscheinenden Schatten verbirgt.

Versenkungen für Personen erheischen besondere Aufmerksamkeit. Sie können dadurch etwas maskiert werden, daß die Farbe der Bühnengleiche (Wiese, Stein, Teppich) unter dem Bühnenboden die Versenkung nach hinten abschließt, und daß auch dieses Stück mit demselben Helligkeitswert beleuchtet wird, wie die Bühnengleiche selbst. Am besten freilich wird es sein, wenn man Versenkungen möglichst wenig anwendet, sondern ihre Wirkung durch andre Mittel zu erreichen sucht, wozu wieder Beleuchtungskniffe behilflich sein können. Da das Verschwinden von Personen oder Sachen fast immer einen visionären, geisterhaften Charakter trägt und meistens bei dunkler Bühne vor sich geht, so braucht man nur das auf eine Person gerichtete direkte Licht abzublenden, und man wird den Eindruck haben, die Figur sei in Nichts zerronnen. Bis das Auge wieder Zeit gefunden hat, sich der veränderten Beleuchtung zu akkomodieren, ist der Darsteller längst hinter einem Dekorationsstück verschwunden. Dieses Verfahren wird den spukhaften Eindruck einer Erscheinung besser wiedergeben, als ein langsames Verschwinden in gähnendem Grund.

Auch zu plötzlichen Erscheinungen wird man Beleuchtungseffekte anwenden können, mit besonderm Erfolg bei etwas dunkler Bühne, z. B. das Auftauchen und Verschwinden von Gegenständen in Felsen, Baumstämmen, wobei wieder das Moment des Schemenhaften oder des Traumzustandes unterstützt wird, Beispiele hierfür sind: die Erscheinungen Samiels und Agathens in der Wolfsschluchtszene des „Freischütz" und des bösen Geistes in der Kirchenszene des „Faust". Dieser kann da neben Gretchen in einem Kirchenpfeiler auftauchen. Die Wirkung dieser Experimente liegt bekanntlich darin, daß die in dem bemalten Dekorationsschaustück stehende Figur nur dann sichtbar ist, wenn sie beleuchtet wird.

Auch der Dampf, der sowohl durch Wasser — Warmdampf — als auch durch chemische Einflüsse — Kaltdampf — hergestellt werden kann, bereichert die technische Palette des Regiekünstlers. Er ist ihm besonders ein Ausdrucksmittel für Stimmungen, umsomehr, als er sich mühelos färben läßt, weil auf ihm das Licht „steht". Anderseits ist er eine kausale Begleiterscheinung irgend eines Vorgangs und als einzig lebende „Dekoration" oft von malerischer Wirkung. Der auf chemischem Wege hergestellte kalte Dampf zerteilt sich viel langsamer und schwerer als der aus Wasser erzeugte. Daraus ergibt sich die Art der künstlerischen Anwendung von selbst. Die Ausströmungen des Dampfes müssen so angelegt, so beschaffen sein und so wirken, daß nicht der Eindruck eines Hokuspokus entsteht, dem man so oft begegnet. Die Sättigung des Dampfes mit Farben geschieht am besten von seiner Austrittsstelle aus, da dann der farbige Projektionsstreif über die Bühne wegfällt.

Auch zu akustischen Täuschungen ist der (Warm-)Dampf ein geeignetes Material. Der ausströmende Dampf imitiert täuschend den tosenden, zischenden Wasserfall, den gurgelnden Strom, den summenden Regen, die

pustende, schwirrende Maschine, je nach Art, Stärke und Spannung des Ausstroms und des Auftreffens auf Flächen, Schärfen oder resonnierende Körper und deren Entfernungen von der Dampfmündung. Die akustische Anwendbarkeit kann noch erweitert werden durch Ausströmenlassen unter Wasser.

Technische Unmöglichkeiten soll es zwar für die moderne Bühnenmaschine nicht mehr geben, aber richtiger — weil künstlerischer — wäre die Lesart: Unmögliche Technik soll von der Bühne nicht verlangt werden. Denn das Mögliche in allen Arten zu beherrschen, es als Ausdrucksmittel oder zur Vertiefung künstlerischer Stimmungen zu verwenden, ist schwieriger. Die kunstvollste Arbeit des zu einer Maschine zusammengesetzten toten Materials wird interessieren, aber nicht erwärmen oder fesseln, wenn nicht der Geist des Wortes über dem toten Chaos schwebt, der Geist, der allein lebendig macht. Dr. Hanns Hansen.

---

# Kasperle-Theater

## Die aufgehobene Kabinetsordre

Ein Aufruf an Alldeutschlands Dichter

Wohlauf, Kameraden, aufs Roß, aufs Roß,
Hoch steig es mit kräftigen Schwingen,
Tief unter uns bleibe der Leute Troß,
Die gewöhnliche Bürger besingen.
Uns locket ein Ziel gar herrlich und hehr!
Die Zollern sind uns verboten nicht mehr!

Wir sahen voll Neid und schmerzlich bewegt
Die Bilder von gleißendem Marmor,
Wer verschweigen muß, was das Herz ihm bewegt,
Der kommt wohl leichtlich sich arm vor.
Jetzt aber gab man auch uns das Recht
Zu preisen — hurrah! — der Zollern Geschlecht!

Und nunmehr gilt es, den Pegasus
Zu herrlichem Ritt zu besteigen,
Schon winket manch roter Adler zum Gruß,
Als wollt er sich gnädig uns neigen.
Gesinnung macht erst die wahre Kunst,
Den Zollerndichter krönt köstliche Gunst!

Drum frisch, Kameraden, die Leyer zur Hand,
Mit „hurrah" heißt es dreinschlagen,
Mit Gott für Zollern und Vaterland,
Mag das auch die Musen verjagen.
Daß bald uns tröste in Not und Weh
Der Zollern dramatische Siegesallee.

Momus

# Rundschau

**Lautenburg**

Die Schicksalsfügung, welche den Direktor Sigmund Lautenburg aus dem künstlerischen und gesellschaftlichen Leben Berlins abruft und ihm — als Leiter des wiener „Raimundtheaters" — die Gelegenheit gibt, seiner österreichischen Heimat zu nützen, nötigt dazu, einmal das Bild dieses Mannes festzuhalten, dessen Nam und Art jedem berliner Theaterinteressenten geläufig ist. Man sieht hier den Typ des Kunstpraktikers, dessen Sehnsucht nach ästhetischer Großtat natürlich vor einer Serie der leeren Häuser sofort erlischt, der aber lange nicht so „praktisch" ist, wie die Erzliteraten, die plötzlich ihr Heil nur bei Kadelburg finden, wo sie es einstmals nicht unter Maeterlinck taten. Ein tieferes literarisches Verständnis, einen sichern, vor dem künstlerisch Abscheulichen unwillkürlich zurückbebenden Geschmack hat der Typ Lautenburg natürlich nicht. Wohl aber einen Instinkt, der heute schon die Mode von übermorgen deutlich wittert und sich um alles in der Welt vom Spürsinn der geschätzten Konkurrenz nicht überholen lassen möchte. Man erweist der Literatur nicht um ihrer schönen Augen willen gelegentliche Reverenz, sondern einzig, weil damit ein Renommée verdient werden kann, das auch die Hochachtung der Besseren anerkennt, und das sich später noch einmal gut gebrauchen läßt, wenn man zur alleinseligmachenden Richtung des Materialismus abschwenkt. Diese Leute der Konzession nach rechts und links hinüber halte ich — Sie entschuldigen schon, lieber S. J. — für ganz schätzenswerte Mitarbeiter am Gesamtwerk unsrer Theaterkultur. Unter ihnen also ist Sigmund Lautenburg das Schulbeispiel. So sehr er auch die Technik des Lavierens derjenigen des „Volldampf voraus" vorzog: es sind ihm bei alledem allerliebste Sächelchen gelungen. Dinge, die andre am Wege verkümmern ließen, griff er auf. Er hat einmal dem glatten, unterhaltsamen, französischen Salonstück ernstern Thesengehalts, dem jetzt die berliner Theater verschlossen sind, einen Boden bereitet, auf dem die Geister graziöser Inszenierungskunst und leichter Plauderfertigkeit zu Hause waren Er hat dem Doktor Max Halbe aus Westpreußen („er besaß es doch einmal") Gelegenheit gegeben, an ein paar hundert Aufführungsabenden der „Jugend" das Beste zu sagen, was er auf dem Herzen hatte. Er war für Ibsen und Strindberg und Wedekind zu einer Zeit zu sprechen, wo die andern berliner Theaterdirektoren sich noch verleugnen ließen. Bei ihm fand die Bertens den Pfad von der Farce zum Drama; fand Rudolf Rittner seine erste wirkliche Bühne; fanden Reicher, Jarno, um nur ein paar herauszugreifen, die Obhut, unter der sich ihre Anlagen zu vollwertigen Leistungsfähigkeiten entwickeln konnten. Und unter seiner Direktive hatte selbst das engbegrenzte Gebiet der gallischen Cochonnerie — an deren Verlebendigung sich damals neben einer Spezialität, wie Alexander, einem Groteskkomiker, wie Pansa, auch starke Individualitäten, wie die Bertens, Pagay, Hubert Reusch, beteiligen durften — seinen sicher festgelegten Stil, für den ein beschwingtes Tempo, eine dem Auge schmeichelnde Art der Inszenierung zu gleichen Teilen maßgebend waren.

Für seinen Verkehr mit dem Publikum hat le grand Sigmond — als Lautembourg ist er direkt populäres berliner Eigengut geworden — vielleicht garnicht so ohne Absicht eine unverwechselbare Maske vorgenommen. Eine etwas barocke Originalität scheint ja den

Leuten, die ohne den Beifall des Herrn Omnis nicht leben können, immer nützlicher, als das spurlose Aufgehen in der Masse. Danach handelt der jetzige Direktor des „Raimundtheaters“. Die charakteristischen Züge seiner kleinen südösterreichischen Herkunft, auf welche das in Bühnenkreisen so geläufige Bonmot Emanuel Reichers hinzeigt, sind längst abgestreift. Der bescheidene Wanderspieler ist ein Grandseigneur geworden; ein Kavalier, der z. B. ohne weiteres das Theater verläßt, wenn ihm an einem Premierenabend der Logenschließer verwehren will, das zum fesch-pariserischen Foyerbummel im Zwischenakt unentbehrliche Spazierstöckchen mit auf den Platz zu nehmen. Sein „Bisken Französisch“ — durch kurze, fremdsprachige Einwürfe weist er gern auf seine Eigenschaft als Mittler zwischen deutschem und gallischem Theatermarkt hin — klingt zwar nicht immer wunderschön, aber in der französischen Hauptstadt ist er dennoch „Wer“! Wie dem fürtrefflichen Sliwinski spendet auch diesem Großen der Figaro die Begrüßungsnotiz, sobald er seinen Einzug gehalten hat und die Depesche »Parvenu à Paris« an die sorgende Gattin am Kurfürstendamm abgegangen ist. Dann wird beim alten Hexenmeister Voisin dejeuniert; dann wird Sarah umarmt; dann werden die andern heimgesucht, deren Gastfreundschaft Lautenburg in seinem berliner Heim gern und nachdrücklich vergilt. Und abends taucht man in Frack, Lack, Claque in jenen Theatern auf, die immer dasselbe Lied singen. Wenn er gut französisch gestimmt ist, beklagt Lautenburg das ewig Erotische in diesen Stücken mit der schönen Phrase: C'est toujours la même chose - la femme, le mari et l'amateur! Aber nicht nur zur Trikolore schwört Richard Alexander ehemaliger Chef mit Ausdauers und Energie. Kraftvoll schreitet er an der Spitze des Ungarvereins zu Berlin einher; und wenn König Edward die Gnade haben wollte, einen Frack mit drei Klappen zu kreieren, so wäre das niemand erwünschter als Lautenburg: dann endlich könnte er die Fülle seiner Orden unterbringen, welche für die gegenwärtig moderne Frackfasson zu üppig ist. Die Anhänglichkeit an das preußische Herrscherhaus wiederum dokumentiert er durch einen wundervollen Rittmeisterbart à la Haby, welcher sogar eine Ähnlichkeit beschwört, eine Ähnlichkeit, bei dern Feststellung Lautenburgs Feuerauge Stolz und Hoheit in die subalterne Welt blitzt. Auf den Proben ist er Herr; in seinem Hause „der einzige Non possumus“, wie er einmal einem Nörgler gegenüber empört herausschmetterte. Hübschen Damen gern mit der Galanterie begegnend, die der Ungar, der Franzose und Gentleman in ihm nun einmal ins Blut übernommen haben, weiß er doch seine Autorität zu wahren. Und wehe dem Widerspenstigen! Jener Theatergarderobier, dessen Insubordination mit dem Donnerwort: „Geben Sie Ihre Stecknadeln ab! Sie sind entlassen!“ sofort gesühnt wurde, kann ein Lied davon singen.

Dieser geschickte Theatermann und originelle Zeitgenosse hat nur einen dunkeln Punkt in seinem künstlerischen Nationale. Er spielt nämlich zuweilen Ibsens Hjalmar und Lessings Nathan. Frommts von dem „Wie“ dieser Leistungen den Schleier wegzuziehen? Nein. Nur kleine Blumen, kleine Blätter streuen wir mit leichter Hand auf einen Abschiedsweg Fare well, Sigmond Lautembourg! Und solltest Du Dich in Wien nicht durchsetzen können: wir würden — um mit Dir selber zu reden — wirklich vor einer „rätselvollen Nymphe“ stehen.

Walter Turszinsky

### D'Annunzios neues Drama

Gabriele d'Annunzio hat mit seinem neuen Drama „Mehr als die Liebe" (Piu che l'amore) das im Teatro Costanzi in Rom zum ersten Mal aufgeführt wurde, den weitaus größten Mißerfolg seiner ganzen Laufbahn gehabt. Eine traurige Botschaft für alle Freunde d'Annunzios, und eine unbegreifliche dazu. Niemand hätte sich träumen lassen, daß dem größten lebenden Dichter Italiens in seinem Rom, dem er noch jüngst die „Römischen Elegien", Verse höchster Schönheit und höchster Liebe gewidmet hat, ein so widerwärtiger Theaterskandal bereitet werden könnte. Aber weiß der Himmel, man hätte eigentlich etwas Böses ahnen können! Auf dem Theaterzettel stand: „Moderne Tragödie in zwei Episoden." Episoden! Ein Drama, das aus zwei Episoden besteht!

D'Annunzio wollte die große Tragödie des hervorragenden Mannes schreiben. Das Genie der Tat, das in eine Zeit hineingeboren ist, die seine Tat nicht gebrauchen kann. Das Zerschellen des Individuums am Schicksal. Das ist sicher, denn auf dem Zettel stand: „Tragödie" (nicht „Tragikomödie"), und Zacconi gab in der Hauptrolle unter den Augen d'Annunzios einen bitterernsten Tragödienhelden Einen Tragödienhelden wenigstens in Ton und Maske. Darunter sah man nur den „edeln Verbrecher" der Hintertreppenromane, verteidigt von einem Poeten. Schlecht verteidigt. D'Annunzio sagt uns: Dieser Raubmörder ist ein Held, er mordete und raubte aus den edelsten Beweggründen. Das Schlimme ist, daß wir kein Wort davon glauben. Wir glauben diesem aufgeblasenen Schönredner Corrado Brando nicht einmal, wenn er von seiner Mordtat berichtet. Er renommiert ja doch bloß, denken wir. Nun lachen wir überhaupt schon, sobald er den Mund auftut.

Nietzsche ist erst in dieser jüngsten Zeit ins Italienische übersetzt worden. Vielleicht hat d'Annunzio ihn erst jetzt gelesen und seine Eindrücke in diesem Stück niedergelegt. Das ist aber ziemlich gleichgültig: ein Dichter mag die Ideen nehmen, woher er will, wenn er nur Menschen zu schaffen weiß, denen man diese Ideen glaubt. Auch ist es jedem bekannt, daß Raskolnikow eine ähnliche Mordtat vor Corrado Brando begangen hat. Aber was dem Redner Nietzsche gelungen ist: zu überreden; was dem Dichter Dostojewski gelungen ist: eine lebendige Menschengestalt zu schaffen, das hat d'Annunzio nicht fertig gebracht. Sein Brando ist vom ersten bis letzten Wort ein armer Schemen, an welchem höhere Gefühle und Ansichten abgewandelt werden. Dieser Umstand allein hat das Stück zu Fall gebracht.

„Mehr als die Liebe". D'Annunzio wollte zeigen, daß es in der Menschennatur noch etwas Höheres gibt als die Liebe, etwas, das imstande ist, diese Liebe zu überwinden. Corrado Brando überwindet die Menschenliebe im allgemeinen (er schlägt einen Greis tot), wie im besondern (er verläßt seine Geliebte). Leider wird keine Begeisterung in uns erregt. Wir sagen infolgedessen: nicht etwas Höheres, sondern etwas Niedrigeres hat die Liebe überwunden. Sache des Standpunkts. Wenn es dem Dichter nicht gelingt, uns auf seinen Standpunkt zu zwingen, so sagen wir: diesmal war es nichts.

Wie sich der Pöbel seinen großen Dichtern gegenüber verhält, wenn sie einmal versagen, ward an jenem Theaterabend wieder offenbar. Das Stück konnte nur mit Mühe unter infernalischem Geheul zu Ende gespielt werden. Die zweite Vorstellung verlief ähnlich. Eine dritte erlebte es nicht.

Walther Nissen

### Eine schwedische Carmen

Daß die Schwedin Mathilde Jungstedt, die in der Komischen Oper als Remplaçantin der Frau Frieda Felser die „Carmen" sang, in dieser Rolle kühl sein mußte, lag auf der Hand. Zufällig war sie es auch wirklich. Heinrich Heine sagt einmal von den Engländerinnen, daß sie gefrorener Champagner sind. Vielleicht ist auch Mathilde Jungstedt eine heimliche Flasche Veuve Cliquot, die auf den Schneefeldern Skandinaviens erstarrt ist. Dann hat sie jedenfalls nicht die Zeit gehabt, aufzutauen. Mit ihren großen, runden, zürnenden Augen, ihrer schmalen, scharf geschnittenen Nase, ihrem langen, edeln Antlitz und den gemessenen Bewegungen ihrer stolzen Brunhilden-Gestalt paßt sie besser für eine strafende Medea oder eine duldende Niobe als für eine liederliche Zigeunerdirne. Ihr fehlt das Katzenhafte, Lüsterne, ewig Sprungbereite dieses Weibes, das, nachdem es einen Ahnungslosen abgewürgt hat, sich sofort nach einem neuen Opfer umsieht. Auch die Stimme hat nicht den weichen, kosenden, lockenden, girrenden Reiz, der einer Carmen in der Kehle stecken muß. Der Mezzosopran der Schwedin ist herb, kühl, klar wie der Mälar-See, der Göta-Elf, der Sonje-Fjord, wo man doch den Guadalquivir, den Tajo oder mindestens den seit Viktor Hollaender nicht mehr salonfähigen Manzanares erwartet. Leider spielt Fräulein Jungstedt die Carmen nicht auf gut schwedisch, sondern ganz so, wie sie immer in der Komischen Oper gespielt wird. Man weiß also genau vorher: jetzt wird sie über die Rampe der Wache kollern, jetzt wird sie auf dem Dach des Hauses erscheinen, jetzt wird sie sich an das Herdfeuer setzen. Die Regie hätte ihr in diesem Punkt mehr Freiheit lassen sollen. Wer weiß, ob da nicht eine sehr merkwürdige Leistung herausgekommen wäre. Ich habe nämlich im letzten Sommer die „Lustige Witwe" in Kopenhagen dänisch gesehen. Der Darsteller des pontenegrinischen Gesandten machte aus seiner Rolle einen Ibsenschen Kammerherrn. Graf Danilo war irgend ein lockrer Oswald, und Hanna Glawari sah einer Nora zum Verwechseln ähnlich. Vielleicht hätte Mathilde Jungstedt die Carmen als Hedda Gabler gespielt, die, statt sich vor dem Zirkus von Sevilla von einem Biskayischen Bauernlümmel niederstechen zu lassen, in Schönheit gestorben wäre.

Fritz Simon

---

### Modelltheater und Kasperle

Die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung, die diesen Sommer in Dresden stattgefunden hat, hatte auch der Bühnenkunst in ihrem Rahmen ein Plätzchen eingeräumt. Eigentlich deren zwei. Und nicht nur räumlich, d. h. in der Ausstellung lagen sie getrennt, sondern erst recht zeitlich, ihrem Wesen nach.

Ein „Modelltheater" sollte dem Publikum Gelegenheit geben, aus nächster Nähe zu sehen, wie die Bühnen sich die Errungenschaften moderner Technik zu eigen und dienstbar gemacht haben. Auf einem etwa drei Quadratmeter großen Bühnenraum waren abwechselnd die Szenerien der Hundingshütte aus der „Walküre" (von Gruber, Hamburg), der Rütliszene oder der Parkszene aus den „Lustigen Weiber" (beide von Baruch & Co., Berlin) aufgebaut. Die Beleuchtungs-Apparate befanden sich außerhalb des Bühnenraums und wurden dem Publikum kurz (leider zu kurz!) erklärt. Denn ihre Behandlung besonders sollte gezeigt werden. Nur mit drei Farben, weiß, grün und rot, wurden die überraschendsten Lichteffekte erzielt.

Der Wert solcher Modellbühne für das Publikum scheint mir ein recht problematischer zu sein. Daß

die Beleuchtung elektrisch erfolgt, weiß schließlich jeder. Auch das kleinste Stadttheater ist imstande, seinen Besuchern diese Thatsache zu beweisen. Von größerer Bedeutung aber könnte dies Modell für Direktoren und Regisseure sein. Die sehr fein abgetönten Lichteffekte können durchaus als Vorbild dienen. Noch viel mehr aber die geradezu mustergültigen Bühnenbilder. Meisterhaft zusammengestellt und trotz den kleinen Dimensionen durchweg praktikabel — eben infolge der Kleinheit eine um so schwierigere und feinere Arbeit — boten sie für den Fachmann eine Fülle von Anregung.

Noch interessanter möchte ich das andre Theater im Bereich der Ausstellung nennen. Ueber dem Jägerhof lags, darüber lachte der blaue Himmel, und von den Seiten schauten neugierig die Amseln auf schwanken Zweigen hinein. Wir können in einer Umzäunung auf harten Bänken Platz nehmen, wenn wir einen Obolus von zehn Pfennigen entrichten. Der Kenner und Feinschmecker aber bleibt dahinter als Zaungast stehen und gibt höchstens bei der Tellersammlung einen Sechser. So nur genießt man richtig das „Kasperletheater".

Es war eine der besten Ideen der Ausstellungsleitung, dieser „Kunstbude" einen Platz zu gewähren. Eine Ausstellung, die eine auch retrospektive Uebersicht über Volkskunst geben wollte, durfte die Bühnenkunst des Volkes nicht übergehen. Man kann seine helle Freude haben an der schlichten, kindlichen und doch so markanten Charakterisierungskunst, die in den alten, unfrisierten Stücken und Darstellungen der Kasperlebühne zu Tage tritt. Erfreulicherweise weiß auch der Herr Direktor, der den schönen Namen Ganzauge führt, mit seinen Schauspielern recht gut umzugehen und eine straffe Regie zu führen. Die Stücke — ich nenne einige Titel: „Seppel unterm Zauberhut", „Die Geisterbeschwörung", „Ritter Bandolfius", „Kaspar in der Türkei", „Faust" — hat er selbst zusammengestellt, teils „gedichtet" nach bekannten Werken, teils aus ältern Kasperlestücken exzerpiert und kondensiert. Was mir auffiel, ist, daß in vielen Stücken nicht Kasper selbst, sondern ein gewisser Seppel die Hauptrolle spielt, etwa wie beim rheinischen Hänneschetheater der Held oft zurückgedrängt wird durch den Tünnes.

Kaspar und Seppel reden natürlich sächsisch. Ihre Sprache ist mitunter etwas derb, Sprachforschern aber könnte der unverfälschte Dialekt eine köstliche Fundgrube, einen unerschöpflichen Sprachschatz bieten. Und moderne Psychologen müßten ihre Freude haben an der naiven Charakteristik, die sich z. B. darin äußert, daß in einem Stück der Sultan, auf daß der gebührende Abstand gewahrt bleibe, jeden Satz, auch den unbedeutendsten, einleitet mit den homerischen Worten: „Nun, wohlan denn!"

Erich Köhrer

---

**Genossenschaft deutsch-österreichischer Bühnenschriftsteller**

Das engere Komitee österreichischer Bühnenschriftsteller, das mit den Vorarbeiten zur Gründung einer Genossenschaft deutsch-österreichischer Bühnenschriftsteller betraut wurde, und das in seiner gegenwärtigen Zusammensetzung aus den dramatischen Schriftstellern Raoul Auernheimer, Rudolf Hawel, Siegfried Knapitsch, Philipp Langmann, Rudolf Lothar, Wolfgang Madjera, Viktor Leon, Fritz Telmann und Dr. Gustav Harpner als juristischem Beirat besteht, hat in einer Reihe von Sitzungen den vollständigen Entwurf der Satzungen einer Genossenschaft deutsch-österreichischer Bühnenschriftsteller beendet. Eine Reihe von Amendements, die Hofrat Max Burkhard

dem Ausschusse übermittelte, wurde nach längerer Debatte einstimmig angenommen. Gleichzeitig wurde die Mitteilung Dr. Harpners zur Kenntnis genommen, daß Hofrat Burckhard neue Formulare für die zwischen Direktionen und dramatischen Autoren abzuschließenden Verträge ausarbeite. Rudolf Lothar referierte über seine Bemühungen, einen Anschluß der reichs-deutschen Autoren an die Vereinigung zu Stande zu bringen. Die konstituierende Versammlung der neuen Genossenschaft wurde für den 15. Dezember anberaumt.

## Die Presse

Die „Schaubühne" will der Spiegel und die abgekürzte Chronik unsrer Zeit sein, soweit sie im Drama und auf der Bühne Körper gewinnt. Das Blatt erfüllt also nur eine seiner Aufgaben, wenn es ein Bild auch davon zu geben sucht, wie die wichtigen Neuaufführungen der wichtigen berliner Bühnen von den wichtigen berliner Zeitungen aufgenommen — begrüßt oder gescholten, gefördert oder geschädigt werden. In Zukunft sollen diese Uebersichten möglichst gleichzeitig mit der jeweiligen Kritik der „Schaubühne" erscheinen. Diesmal sei aber noch einmal auf Fulda zurückgegriffen, weil sein „Heimlicher König" Sätze hervorgerufen hat, die ich ungern umkommen lassen möchte.

* * *

Berliner Lokal-Anzeiger: Im Lessing-Theater ist Ludwig Fuldas romantische Komödie „Der heimliche König" vom zweiten Akt ab mit rauschendem Beifall aufgenommen worden. Es war der stärkste literarische Erfolg der bisherigen Spielzeit und völlig unbestritten. „Der heimliche König" ist Fuldas beste Arbeit, geistvoll in der Erfindung, voll graziösen Humors und in satirischer Färbung, sehr glücklich in der Sprachbehandlung und ungemein wirksam in dem dramatischen Ausbau der letzten zwei Akte — die Arbeit in ihren Einzelheiten und als Ganzes ist so vortrefflich, so vollauf gelungen, daß sie noch nachträglich bestätigt, wie durchaus ich im Rechte war, dem Verfasser seine letzten Arbeiten so sehr zu verargen, denn in jenen Stücken hatte sich der Dichter Fulda bis zu völliger Unkenntlichkeit verheimlicht.

Berliner Börsencourier: Im Lessing-Theater jubelte gestern ein vielhundertstimmiger Chor Ludwig Fulda zu und seiner neuen romantischen Komödie. Vom hochaufrauschenden Zuruf der Volksgunst wurde hier „Der heimliche König" ausgerufen zum Herrscher, zum Jahrsregenten auf der Lessingbühne, und es ist kein Zweifel, daß er in seinem Eroberungszuge viel weitere Provinzen des großen Bühnenreichs sich unterwerfen wird. Auf dem Boden, auf dem Baume, auf dem „Der Talisman" erblühte, ist auch diese neue Frucht gereift. Nur ist der Baum seither kräftiger geworden und in manchem Betracht veredelt. Stand jenes märchenduftige Verslustspiel noch der Andersenschen stillen Fabelpoesie näher, der sie entsprossen, und überglänzte nur hier und da ein scharfer Strahl politischer Satire das farbenfrohe Bild, so trat diesmal der politische Grundgedanke kräftiger, die Satire schärfer hervor. Und das alles, obwohl die bewegte, erst kräftig fortbewegte, zum Schluß aber etwas verlegen hin und her bewegte Handlung aus einem Idyll sich heraushebt. — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Vossische Zeitung: Fuldas Satire ist zweischneidig, auch das Volk wird nicht geschont. Der letzte Akt scheint überflüssig, und ich glaube dem Dichter mehrere Ratschläge geben zu können, wie er das Stück früher und wirkungsvoller hätte beschließen sollen. Aber das ist seine Sache, und er hat die Erfindung

gehabt, weshalb er wieder gelobt werden soll. Der ganze Stoff sieht überdies am Ende nicht so günstig aus wie am Anfang, da der tote König die Kosten des Witzes zu bestreiten hat und die Sache aus dem Frivolen, Satirischen ins Pathetische, Gemütvolle kommt, je mehr der Mann aus dem Volke seine Tüchtigkeit und Tugend zu erweisen hat. Zu spielen war da nicht viel. Die einzelnen Figuren sind ohne Anspruch auf Körper und Seele für den Zweck der Unterhaltung gefällig konstruiert, und der Geist versteigt sie nie zu schwer erreichbaren Höhen.

Berliner Tageblatt: Das Stück durchzieht ein Gedanke, der in vielen Wandlungen durch unsere neuere Literatur geht und in den letzten Jahren durch manche Vorkommnisse Nahrung erhalten hat. Es wird die Hohlheit eines Königtums gezeigt, das sich nur auf ererbten Ruhm stützt und darum schließlich sein Jena finden muß. Es wird die Hohlheit des Volks gezeigt, das in blinder, selbstmörderischer Treue sich vor dem Prinzip des Königtums beugt und mit allen demokratischen Allüren nach dem Phantom lechzt, dem es sich unterwerfen will. Es wird gezeigt? Es sollte gezeigt werden. Fulda selbst meint, der zum Herrscher geborne Hirt zu sein, der, ein König noch im Hirtenkleide, die Gemüter zwingen und fortreißen kann. Aber er bleibt Hirt. Das Bukolische, pikant durchsetzt, weiß er mit wirklicher Grazie zu flöten. Wenn er die Muskeln straft und zu Herkulestaten ausholt, so wirkt er unecht, wie sein Schäfer, der mit der Einfalt eines Lämmerherzens die Kühnheit eines Löwen, die Verschmitztheit eines Diplomaten und die Beredsamkeit eines in Versen sprechenden Parlamentariers vereint und der in allem Pathos auch noch fein geschliffene Witze macht. Sei jeder froh, der diesen Helden glaubt. Ich kann es nicht.

Tag: Fulda bezwang die Seinen in niedlichen Witzreimen und mit netter Indezenz in Liebesgeschichten. Die Komödie — eine augenblinkernde Spielerei: das ist der innere Charakter des literatenhaften Abends. Wer ist der heimliche König? Man könnte sich darum den Kopf zerbrechen, wenn das Mummenspiel des Kopfzerbrechens wert wäre.

Tägliche Rundschau: Neues läßt sich über das Stück unmöglich sagen; es ist der echte rechte Fulda. Glänzender als je ist in den ersten beiden Akten seine virtuose Sprachtechnik und seine mit eleganter Form vereinte Kunst: die Pointe in die Endsilbe des Verses, den lautklappenden Reim zu legen. Aber bald wird man des ewigen Klinglingling und Bimbimbim herzlich überdrüssig; ermüdend, wie ein ewiges Kastagnettengeklapper klingt es im Ohr, zumal, wenn auf das Klipp und Klapp keine Pointe mehr recht einschnappen will. Und die Satire, ach, sie ist matter wie Luisens Limonade. Bei so dankbarem Stoff — der sich beinahe von selber zu starken Wirkungen fügt — bieten sich doch dem Dichter ganze Köcher voll spitziger Pfeile dar. Es ist das reine Schlaraffenland des Witzes. Aber die Geschosse, die Fulda versendet, sind aus Zuckerstangen gegossen, und als Spitze tragen sie ein kleines Pfefferkuchenherz Auch mit Poesie und Humor hapert es bedenklich. Man merkt an mancher hübschen Wendung: dieser kluge Mann weiß ganz genau, wie Shakespeare und Molière ihren humoristischen Flug nehmen; er macht ein paar graziöse Flügelschläge in ihrer Weise, aber seine Füße bleiben dabei auf dem Boden, und wenn er hoch kommt, so erreicht er die Zinne einer Westendvilla.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
20. Dezember 1906
II. Jahrgang Nummer 51

# „Philosophie der Schauspielkunst"

Das Folgende bezieht sich auf einen Artikel von Julius Bab in der Nummer 33 dieses Jahrgangs: „Philosophie der Schauspielkunst". Bab geht aus von einem Buch von Wilhelm Meßner: „Das Leben ein Spiel — Zur Reform der Schauspielkunst" und gelangt zu folgenden Sätzen: „Unsre Individualität ist kein ‚Sein', keine in sich ruhende Kraft — sie ist ein stetes Werden, ein Sichbewegen auf ein langsam sich wandelndes Vor-Bild zu. Spieler eines erträumten Ich sind wir". — „Das ‚Ich' wird das große, allen gemeinsame Kunstwerk". Und weiterhin: „Der Schauspieler ist nur ein krasser Fall des Menschen; er tut täglich einmal, was der gewöhnliche Mensch lebenslänglich einmal tut: er bildet aus dem Vorrat seiner vorhandenen Instinkte, Kräfte, Vorstellungen einen Charakter, eine Persönlichkeit. Er tut in freiem Spiel oft, was wir in hartem Ernst einmal tun — aber er tut doch nichts andres als ich und du und wir alle: er stellt sich in Form eines bestimmten Charakters dar".

Ich stoße mich an dem Begriff „Spiel". Der Begriff Spiel beginnt nach meiner Ansicht erst mit dem Bewußten, mit dem Wissen um das Wie. „Das Leben ein Spiel" ist ein verlockendes Parodoxon. „Leben" ist ein Schlagwort, das über Millionen Dinge hinstreift, aber keines eigentlich trifft. „Spiel" ist auch ein Schlagwort, das man für verschiedenerlei gebraucht, und das auch dann nicht eindeutig wird, wenn man es nur auf die Schauspielerei anwendet; denn Spiel ist erstens der Spielzustand des Schauspielers überhaupt und zweitens die Rolle, zwei ganz zu trennende Dinge. Wie unklar wird nun erst alles, wenn zwei Begriffe, die beide noch nicht endgültig definiert sind, einer durch den andern erklärt werden sollen: Leben als Spiel und Spiel als Leben. Leben heißt meiner Ansicht nach: zwar wissen, daß man ist, aber nicht wissen, wie mans macht, d. h. unbewußt, unwillkürlich handeln. Spielen aber heißt: wissen, wie mans macht, und setzt vollstes Bewußtsein voraus. Spiel ist also im weitesten Sinne das Recht der Überlegenen. Der Begriff Spiel hat den Charakter des Außergewöhnlichen und darf nicht zum Allgemeinbesitz gestempelt werden; damit zerfällt der Begriff überhaupt. Ich kenne

nur zweierlei Menschen, die im Leben spielen, d. h. mit Bewußtsein etwas Spielerisches in den Ernst gewisser Situationen hineintragen: das sind die ganz Großen und die „Feinen", die Superklugen. Die ganz Großen spielen meistens in großen Lebensmomenten, angesichts der Gefahr; wo kleinere Seelen vor Angst gelähmt sind, haben sie die Kraft, zu spielen. Aber es ist auch bei ihnen im Grunde nur Angst, nur eine stolzere Form von Angst; es ist ein Ausweichen vor der Unerbittlichkeit des Augenblicks, ein „neben das Leben gehen" — man spielt, um sich selbst über den Ernst des Lebens zu täuschen, man bindet sich ein paar kleine Flügel an, um besser über die Gefahr hinwegspringen zu können.

Das ist das Spielen der Großen im Leben. Die Feinen oder Superklugen spielen nur dann, wenn nichts passieren kann. Ihr Spiel ist belanglos. Nur diese beiden Möglichkeiten kann ich mir vorstellen, wo im Leben gespielt wird. Was außer diesen beiden liegt, ist kein Spiel, das ist Leben, weil es unbewußt vor sich geht. Dies also meine Antwort auf die Frage: Wo ist das Spiel im Leben?

Nun die andre Frage: Wo ist das Leben im Spiel? Besser: Wo ist das Leben in der Kunst? oder zum besondern Thema gesprochen: Wie weit reicht das unbewußte Leben eines Schauspielers, sein Menschliches, das, was er mit allen andern Menschen gemeinsam hat, in sein Kunstwerk hinein? Darauf muß geantwortet werden: Sein menschlicher, sein persönlicher Anteil an seinem Kunstwerk reicht nur bis zum Augenblick der Illusion überhaupt. Es ist für ihn ein starkes Glücksgefühl, sich mit seinem ganzen Wesen in eine Illusion versetzen zu können. Daß ihm diese Gabe von Natur verliehen ist, das macht ihn stolz und froh. Diese Gabe dem leisesten Nervenbefehl dienstbar zu machen, ist sein Glück und sein Stolz. Dies ist sein menschliches Interesse: er will sich in den Zustand der Illusion, des Spielens versetzen, und ich behaupte: es ist auch dies eine Flucht vor dem Leben, ein Sichfreifühlen in einem zweiten Reich, das keiner plumpen Lebensbedingung unterworfen ist, ein Abstreifen der Verantwortlichkeit, ein Vergessen des Lebens. Mutatis mutandis muß dasselbe von aller Kunst und allen Künstlern gesagt werden. Kunst ist das Land, wo es Wunder gibt; wer an Wunder glaubt, der liebt die Kunst. Wer keine Wunder glaubt, wird nie Kunst lieben können. Ich kann nie begreifen, wie man Kunst und Leben miteinander verquicken will. Kunst empfinde ich oft geradezu als lebensfeindlich. Sie ist ein Asyl für freie Seelen, eine freie, andre Welt. Sie verhält sich zum Leben etwa wie ein Stern zur Erde; sie ist auch eine Erde, aber sie hat zwei große Vorzüge: Die Strahlen und die Entfernung! — Es liegt natürlich nahe, für Psychologie überhaupt gerade beim Schauspieler Material zu suchen; doch im Grunde scheint er nur deshalb so ergiebig, weil er eben mit Haut und Haar selbst sein Kunstwerk ist, körperlich, äußerlich. Das ist aber ein Zufall

und läßt keine Folgerungen zu. In Wahrheit ist sein menschlicher Anteil an seinem Werke ebenso groß und ebenso klein, wie bei jedem andern Künstler. Ich halte es für unrichtig, zu sagen: Was ein andrer Mensch nur einmal während seines ganzen Lebens thut: ein „Vorbild" darstellen, das tut der Schauspieler täglich. Das läßt sich nicht vergleichen, denn der „andre Mensch" lebt und sein Leben ist kein Spiel zu nennen, weil alles Handeln darin unbewußt, unwillkürlich geschieht. Der Schauspieler unterbricht sein Leben, wenn er spielt; er wird bewußt, wenn er spielt, denn er hat sein Leben vergessen. Dies klingt wie ein Widerspruch, geht aber so zu: Der Schauspieler versetzt sich selbst in einen Zustand, in dem sein Bewußtsein für das Leben erlischt, dafür aber ein anders geartetes, künstlerisch aufgeklärtes Bewußtsein erwacht, das Bewußtsein der menschlichen Traumgestalt, die er darstellen will, und als dieser Traummensch handelt er nun im wahrsten Sinne bewußt, d. h. mit der Ökonomie des Künstlers; dieselbe Figur im Leben würde (natürlich auch Bewußtsein von sich haben, aber sie würde nicht wissen, wie mans macht, sie würde) unbewußt, unwillkürlich handeln, weil sie lebt; der Schauspieler spielt sie, d. h. er handelt außer sich, frei, bewußt, willkürlich. — Ich glaube, auf diese Art läßt sich vielleicht am besten in das seltsame Gemisch von Bewußtem und Unbewußtem im Kunstwerk des Schauspielers einige Klarheit bringen.

Im übrigen bin ich mit der Auffassung, daß der menschliche Charakter etwas Nichtkonstantes, sondern Sichbewegendes ist, vollkommen einverstanden. Nur möchte ich anstatt „Vorbild" immer „Urbild" sagen: ein Anfangsbild mit vielerlei halbentwickelten Endmöglichkeiten.

Die Schwachen leben rückwärts, dem Anfangsbild wieder entgegen; die Mittelmäßigen sind mit dem halbentwickelten Urbild, was da ist, zufrieden, die Starken schaffen an dem Urbild weiter und vererben es vervollkommnet ihren Nachkommen, körperlichen und auch geistigen.

Auch der Schauspieler trägt solch ein Urbild in sich, mit dem er auf eine der drei Arten lebt. Aber seine vielerlei Rollen an sich haben sicherlich nichts mit diesem Urbild zu tun. Friedrich Kayßler

---

# Der Jude

Ein Junger spricht:

Vergebens strafft ein Stolz mir meine Lenden,
vergebens steif ich trotzig mir den Rücken
und will mich lehren, grade aus zu blicken
und feste Blicke grad zum Ziel zu senden.

Was schielst du nach den andern aller Enden,
was mußt du dich vor fremder Tugend bücken?
Du bist gerecht! bist klug! es muß dir glücken —
Du trägst ein sieghaft Geisterschwert in Händen.

Umsonst — den Schritt der Herrschenden zu lernen,
will nicht gebeugt gebornem Knie gelingen.
Der Blick, sehnsüchtig offen allen Fernen,
vermag den Nächsten dräuend nicht zu zwingen.

Der hundert Ahnen scheue Knechtsgebärde
zieht mir die Schultern bleiern hin zur Erde.

Ein Alter spricht:
Lockt sie Dich noch, die fremde Rittergeste?
Wähnst Du, das Leben wie ein Tier zu reiten,
mit Sporn und Peitsche? Ihre Lustbarkeiten
voll blutger Opfer, sind sie Deine Feste?

Sie sind so jung. Sieh lächelnd auf ihr Treiben.
Wer schilt ein Kinderspiel mit klugem Tadel!
Zu Simsons Zeit galt uns auch Trotz für Adel.
Sie sind noch jung — sie werden es nicht bleiben.

Du aber, Sproß von lang gereiftem Stamme,
blick weiter — weiter über alles Spielen.
Du weißt den Ernst! Aus allen Himmeln fielen
die Funken in die Reinheit Deiner Flamme.

Du hältst ein Licht, Du leuchtest bis zum Grunde.
Du weißt — Du weißt! — Und Deine Hände wühlen
in einem Schatz, den aller Menschen Fühlen
gehäuft hat in millionenfacher Stunde.

Und Todesschrei und Jubelruf und Graus
und Glück und Rausch und Träumen und Vergessen
ist alles Dein. Aus Schätzen, unermessen,
streust Du Rubine lässig um Dich aus.

Vom Uebermaß des großen Erbes müd,
magst Du zuweilen wohl verwundert schauen,
wie Jüngrer Streit sich noch um all das müht.

Doch Du sollst lächelnd Dir Dein Schatzhaus bauen.

Julius Bab

# Die Theaterreise des Herrn Müller

Unter den theatralischen Tendenzen der Aufklärung, als: der moralischen Wirkung der Schaubühne in Rücksicht auf das Publikum, der Poetik des Aristoteles in Rücksicht auf die Schaffenden, war es die Frage der ständigen Nationalschaubühne, die zunächst den Schauspieler berücksichtigte. Mit der erzieherischen Wirkung des Theaters und der Förderung jenes Patriotismus, der den französischen Gestus ins Deutsche übersetzte und so lediglich das Gefühl der Beglückung durch einen aufgeklärten Herrscher darstellte, waren die durchaus erzieherisch gesinnten Fürsten — hier kommen Kaiser Joseph und der pfälzische Kurfürst in Betracht — an der Schaubühne interessiert. (Sie nehmen ja bald auch die Erziehung zum Schauspielerstand auf, wie denn die Theaterschulen ihr Dasein der Aufklärung verdanken.) Die Fragen in der Dichtkunst schienen kompliziert, schwer zu entscheiden und eigentlich überflüssig; aber die Wirkung auf die Nation war vom Hof und vom hohen Adel dekretiert wenn sie auch nicht zu kontrollieren blieb.

In Wien trat indes der Gegensatz zur Wandertruppe, die wichtigste Neueinrichtung für den Schauspieler, nicht so stark hervor, wie in Hamburg oder Mannheim. Eine ständige Bühne war als durchaus wünschenswert, ja notwendig erkannt; hier war die Frage vielmehr schon so weit gediehen, daß man nach der Persönlichkeit des einzelnen Schauspielers fragte. Sonnenfels bat den Adel, die Künstler zum wohlanständigen Benehmen zu erziehen; sie sollten im gesellschaftlichen Leben Wurzel fassen. Es war alles gewonnen, sowie sich das deutsche Theater durchgesetzt hatte; der Kaiser, von Sonnenfels belehrt, erhob denn auch im Februar 1776 das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater; es wurde im April 1776 mit der „Schwiegermutter" und der „Indischen Witwe" eröffnet.

Das Ensemble erwies sich bald einer Ergänzung bedürftig, auch suchte man Kontakt mit den deutschen Autoren, und so wurde einem Schauspieler, Johann Heinrich Friedrich Müller, eine Reise ins Reich aufgetragen. Müller war ein Biedermann, ziemlich belesen, eifrig auf seinen und seines Standes Vorteil bedacht, beim Adel beliebt, hatte vierzehn Kinder, schrieb Theaterstücke und spielte ältliche Charakterrollen. Er hat sein Leben in dem Buch beschrieben: „J. H. F. Müllers Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne, mit einer kurzen Biographie eines Lebens und einer gedrängten Geschichte des hiesigen Hoftheaters"; es erschien 1802 bei Joh. Bapt. Wallishausser in Wien. Der Wert seiner Aufzeichnungen ist freilich kaum der einer lebendigen Darstellung. Es ist vielmehr eine trockene, gewissenhafte Erzählung; der Versuch einer Charakterisierung ist nirgends, der einer Beschreibung nur dort gemacht, wo es sich um einen Schauspieler handelt; auf Städte- und Menschenbilder ist verzichtet. Wert haben aber die Dokumente, die das halbe

Buch und mehr ausmachen. Müller druckt außer seinem Reisetagebuch auch Zirkulare, Briefe, Gedichte, Vollmachten, Aktenstücke gänzlich ab, und diese Genauigkeit erlaubt einen Schluß auf die treue Wiedergabe mündlicher Äußerungen.

Müller reiste mit der Vollmacht, eine Soubrette und einen jungen Liebhaber zu engagieren, am 14. September 1776 von Wien ab. In Leipzig spielte eben die Seylersche Truppe, bei der er schon einen Liebhaber namens Borchers fand; vorläufig berichtete er über ihn nach Wien und ging nach Hamburg, um am 20. September jene denkwürdige Hamlet-Vorstellung zu sehen, mit der Schröder Shakespeare auf der Bühne eigentlich erst durchsetzte. Namentlich Brockmann als Hamlet entzückte Müllern, nur stimmte sein Aussehen nicht mit dem in der Instruktion geforderten überein. In Berlin mißfiel ihm die Döbbelinsche Truppe gänzlich; er ging über Braunschweig nach Wolfenbüttel zu Lessing, dann nach Hildesheim, wo von der Stöfflerschen Truppe vor dem aufgeklärten Bischof sehr schlecht gespielt wurde. In Halberstadt rastete er bei Gleim und kehrte zur Seylerschen Truppe, die jetzt in Dresden war, zurück, erhielt auch bereits den Auftrag, Borchers zu engagieren, der ihm jetzt nicht minder gut gefiel, und die Erlaubnis zu einer zweiten Reise. Er begab sich nach Gotha, wo Ekhof alterte und stumpf wurde, ohne doch alle Wirkung zu verlieren, am Hoftheater des Herzogs, der die Existenz der Schauspieler durch Pensionen sicherte. Einen Tag brachte Müller in Weimar zu und besuchte Wieland. In Mainz spielte die Truppe des korpulenten Marchand, und dort fand sich die Soubrette in Madame Stierle, einer jungen, sehr lebhaften Frau von neunzehn Jahren. In Mannheim war eben das Nationaltheater nebst Café und Tanzsaal fertiggebaut; die deutsche Oper „Günther von Schwarzenburg" wurde geprobt. Über Stuttgart und Augsburg ging er nach München, wo ein Graf von Seau eine Truppe unterhielt und von ihr alle von Studenten und Offizieren verfertigten Stücke spielen ließ. Am 18. Jänner 1777 war er wieder in Wien.

Leicht war ihm die Suche nach den neuen Kräften nicht geworden. Denn sein intriganter Kollege Stephanie der Jüngere hatte in die Hamburger Zeitung die Notiz gebracht: „Von Wien. Eine hiesige Theatralperson reiset gegenwärtig nach allen Orten Deutschlands, wo große regelmäßige Schaubühnen sind, theils um verschiedenes zu lernen, anderntheils aber gute Subjecte mitzubringen, damit unser Nationaltheater das Vollkommenste werden möge." Infolgedessen wurden die Prinzipale der Truppen mißtrauisch. In Berlin sucht man ihn auszuholen und gibt mit Absicht Stücke, in denen sich das Ensemble nicht bewährt hat. Seyler ließ seine Leute einen Revers unterschreiben, ihn anderthalb Jahre nicht zu verlassen, der Herzog von Gotha befahl, bloß Goldonische Übersetzungen und kleine Operetten zu geben, Graf Seau ließ seine beste

junge Schauspielerin gar nicht spielen, und in Mainz war es besonders schwer, Madame Stierles habhaft zu werden, weil Marchand Müller überwachen ließ und die Schauspieler traktierte, daß sie nicht mit ihm sprächen. Ein Legationssekretär meinte, es würde schwer halten, sie zu erobern: „denn geht diese junge Frau mit ihrem Manne weg, so entläßt Marchand auf der Stelle Mirk und Mirkinn als die Schwiegerältern des Mannes.“ Müller gebraucht den Vorwand einer schleunigen Abreise, um Marchand einzuladen: „und bringen Sie Ihre Frau Gemahlin, Ihre beyden Herrn Schwäger, die Mirkische Familie und Herrn Huck mit.“ Marchand bittet, noch drei Personen mitbringen zu dürfen, wie sich dann herausstellt, aus keinem andern Grund als zur Überwachung, bis Rheinwein und Champagner die Argusaugen verdunkeln und der Legationssekretär mit Madame Stierle anknüpfen kann. Marchand bewog sogar einen seiner Truppe, über Kopfschmerzen zu klagen und ein Zimmer neben dem Müllers zu nehmen, um zu sehen, wer ihn vor seiner Abreise noch besuchte.

Müller hatte die genausten Instruktionen, wie die Schauspieler auszusehen hätten. „Sehen Sie nur bey der Wahl eines Liebhabers“, sagte ihm Fürst Kaunitz, „vorzüglich auf Jugend, Wuchs, leichten, edeln Anstand und eine reine Mundart. Er muß nicht gar zu groß seyn, einen hervorragenden Bauch haben, seine Augen müssen sprechen, groß rund und nicht gespalten, sein Gang fest und nicht schleppend seyn. Er muß durch die Anmuth seiner Jugend den Schimmer hervorbringen, den man am Schauspieler sucht.“ In diesem Sinne wird dann Borchers beschrieben. Von einem andern berichtet Müller: „Ich war ganz Auge und Ohr, als er auf der Bühne erschien. Sein Mienenspiel, bevor er zu reden anfing, war so gut und richtig, daß ich heimlich zu mir sagte: das wird der rechte Liebhaber seyn! Jedoch sowie ich ihn sprechen hörte, verschwand meine Hoffnung. — Er künstelt an jedem Worte, welches er spricht. Nicht ganz, aber doch beynahe so wie gewisse weibische Süßlinge, die jede Sylbe zitternd, säuselnd, furchtsam, lispelnd, süß und mädchenmäßig mit zurückgehaltenen Athem herausflüstern. — Hebt er den rechten Arm in die Höhe, so demonstriert er mit den Fingern, als wie ein Schulpädagoge auf dem Katheder. Oder deutlicher, er legt den Zeigefinger an seinen Daumen, als hätte er eben eine Prise Tabak genommen; der Raum zwischen beyden gibt eine Rundung von der Größe einer Brille.“ Im ganzen hat er auf der Reise „dreyhundert und eilf Subjekts kennen gelernt, und unter diesen nur siebenzehn, von denen man sagen kann, sie haben die Kunst studiert.“

Müller sah sich auf seiner Reise auch vielfach nach Stücken um, und in Leipzig erteilte ihm Christian Felix Weiße, der sich um das Singspiel bedeutende Verdienste erworben hatte, den Rat, eine Theaterbibliothek zu gründen und namentlich englische Stücke heranzuziehen. „In der That

paßt die englische Laune immer noch mehr zum deutschen Ernste, wenn sie gleich oft wegen ihrer Freyheit die Gränzen überschreitet, als die französische Leichtigkeit." Darin stimmte er mit Lessing überein, nicht aber in einer für das Theater damals wichtigern Frage, der des Singspiels, das Weiße natürlich propagierte, Lessing verurteilte, denn „ein solches Werk ist leicht geschrieben; jede Komödie gibt dem Verfasser Stoff dazu, er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig." Lessing verdammte ferner das Ballett: „Die Bildung des Verstandes ist weit wichtiger als die Erregung der Sinnlichkeit durch erotisches Herumhüpfen", worin ihm Müller widerspricht, vom Standpunkt des Bühnenpraktikers, der vom Ballett äußerliche Bildung junger Schauspieler erhofft. Gleim in Halberstadt stimmte ihm zu, haßte aber die deutsche Oper. Wieland, den Müller am 3. September 1776 in Weimar besucht, meinte, der deutsche Gesang müßte die vaterländische Bühne erst in Ansehen setzen, er wies auf den Erfolg seiner „Alceste" hin, und es ist bekannt, daß dieses Singspiel der stilbildende Ausgangspunkt Goethes für seine Modernisierung antiker Stoffe wurde.

Der Mangel eines „deutschen Theaters", wie es später Schiller sammeln wollte, gab also von vornherein eine Unsicherheit in die Nationalschaubühnen. Der Stegreifkomödie war man eben entwachsen, das klassische Drama der Franzosen wirkte nicht mehr, das Drama Shakespeares noch nicht. Das deutsche Singspiel schien ein Ausweg, es war die dramatische Darstellung eines doch schon verbleichenden Geschmacksideals, des zierlichen, zärtlichen und zahmen der Gleim und Weiße. Es schien widerlegt mit den wirkungsvollen Dramen Lessings, die aber das Repertoire nicht füllten. Von der Jugend war wenig zu hoffen: sie vertrat zwar Tendenzen, die von der Bühne herab höchst wirkungsvoll sein konnten, aber in einer bühnenunmöglichen Form, einem seltsamen, bisweilen grotesken Gemisch von Rousseau und Shakespeare, von Mercier und Lessing. Iffland und Kotzebue warfen ihren Schatten voraus in den larmoyanten Lustspielen, deren Titel etwa lauteten: „Leichtsinn und kindliche Liebe oder der Weg zum Verderben", „Die unähnlichen Brüder oder Unglück prüft das Herz", „Der Familienzwist durch falsche Warnung und Argwohn."

Die Hoffnungen der Einsichtigen ruhten auf Lessing und auf Goethe. Engel erzählte Müllern in Berlin: daß Lessing seinen Doktor Faust sicher herausgeben würde, sobald G** mit seinem erschiene; daß er gesagt hätte: meinen Faust — holt der Teufel, aber ich will G** seinen holen! Engel versicherte, daß, was er davon gehört hätte, Faust Lessings Meisterstück sein würde. Von Goethe aber war ja der Clavigo da, der in Lessings Bahnen einzulenken schien, und in Weimar hört Müller von Buchholz (Goethe selbst war in Dessau): „sie hätten in voriger Woche ein sehr komisches Stück: Die Mitschuldigen, von Goethe, aufgeführt.

Da ich frug, ob ich es nicht könnte zu lesen bekommen, sagte er: noch sey es nicht gedruckt, und alle Mitspielenden hätten den scharfen Befehl, nicht einmal Jemanden eine Stelle aus ihren Rollen vorzulesen. So werden wir auch nächstens, fuhr er fort, von diesem Verfasser ein sehr unterhaltendes Stück: Das Fastnachtsspiel, vorstellen." Nächst Lessing bewarb man sich um Engel, dessen Stücke, wie „Der Edelknabe", des Kaisers Beifall hatten.

Bald nach seiner Rückkehr wurde Müller vom Kaiser in einer Audienz empfangen. Der Kaiser sprach gleich von Müllers Reisejournal. „Es wäre zu wünschen, die Herren Diplomatiker machten es auch so. Es ist pünktlich geschrieben, und zeigt einen aufmerksamen Beobachtungsgeist. Sie sollten Ihr Reisejournal drucken lassen. — O, Ew. Majestät, da dürfte ich wohl in ein Wespennest stechen, erwiderte ich; was ich niedergeschrieben habe, ist reine Wahrheit, vielleicht hin und wieder etwas zu stark aufgetragen, allein die Gegenstände, die ich zu beurtheilen hatte, machten mir Freymüthigkeit zur Pflicht. — Das war Recht! Der ehrliche Mann nimmt keine Seitenwege! Haben Sie denn gar keine Actrice für das Fach unserer Weydner gefunden? — Nein, Ew. Majestät, diese Frau zu ersetzen, würden wir drey Schauspielerinnen nöthig haben. Nähmlich zur hohen Tragödie, zu den edelen Müttern im Lustspiele, zu karikierten Damen, eifersüchtigen Ehefrauen, ja sogar zu warmen bäuerischen Müttern. — Das ist wahr, sie ist in diesen Charakteren Meisterinn, ich sah sie erst kürzlich als Elisabeth im Essex, als Bäuerin im Dankbaren Sohne und in der Adelsstolzen Etikettnärrin und der schönen Wienerinn, man kann nicht besser spielen! Sie sprachen ja in ihrem Tagebuche von einer Böck in Gotha, ist die brav? — Ja, Ew. Majestät: doch ich habe sie nur in bäuerischen Müttern gesehen, in denen sie auch hier gewiß Beyfall erhalten würde. — Schon alt? — Vier bis sechs und dreyßig Jahr, wohlgebauet, in der Größe unserer Weydner, doch um ein merkliches magerer, als diese; sie fühlt, was sie sagt, und hat ein richtiges, ausdrucksvolles Geberdenspiel. — Und ihr Mann? — Er spielt dort die ersten Liebhaber, mit einer Art, die bey uns wohl nicht gefallen dürfte. Er ist klein, hat einen hervorragenden Bauch, und nicht die Gewandheit, nicht den edeln Körperbau, den man hier zu diesen Rollen fordert. — Den müssen wir also als eine Zuwage nehmen. Schreiben Sie an diese Leute, sie sollen ihre Bedingungen einschicken. Sie sprachen auch von Borchers, von dem wohl nichts zu erwarten wäre, da erst kommendes Jahr seine Verbindlichkeiten in Dresden zu Ende gingen. Wenn man unter dieser Zeit ein anders Subjekt fände, würde man ihn wohl nicht mehr aufnehmen. Ich glaube das beste wäre, wir zögen uns selbst junge Leute von Talent für unser Theater."

Das Resultat der Reise war, daß man vom Engagement des Borchers absah, aber Madame Stierle berief, die im Mai 1777 als Franziska

einhelligen Beifall fand. Böck gastierte und gefiel nicht. Man hätte ihn als eine „Zuwage" zu seiner Frau geduldet. (Schon damals war man in Wien so tolerant.) „Er aber hielt sich für größer als seine brave Frau; wählte Rollen, die er nicht auszuführen im Stande war, und fiel. Seine Aroganz hemmte nun auch die Aufnahme seiner Frau." Brockmann kam im April 1778 und fand gute Aufnahme.

Der Kaiser entschied sich aber dann für das deutsche Singspiel. Müller hatte es einzustudieren und hatte damit Succeß, bis ihm Stephanie d. J. die Leitung entwand. Müller ging nun ernstlich an die Gründung seiner „Theatralpflanzschule", deren Geschichte er als den zweiten Teil seiner Memoiren verspricht. Ob er sie geschrieben hat, ist mir nicht bekannt.

Es waren also mit sehr großen Kosten zwei Künstler gewonnen; für gute Schauspieler viel auszugeben, davor schreckten Hof und Adel, wählerisch und verwöhnt bis heute, nicht zurück. Anderseits erfährt man in dieser Unternehmung nicht nur die Energie des Kaisers, sondern auch sein Mißgeschick in fast allen seinen Reformen: die glänzend begonnene Aufnahme des regelmäßigen Schauspiels mußte zugunsten einer Änderung zurückgenommen werden, die gerade das wertvollste: das kulturbildende Element, ausschaltete. Dr. Max Mell

# Offenbachs Operetten

Schon um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als die Italiener unumschränkte Gebieter der opera buffa waren, erstanden ihnen in Frankreich nicht zu verachtende Rivalen. Grétry, Philidor, Monsigny und andre schrieben komische Opern, eigentlich Singspiele, die denen der Italiener an die Seite gestellt werden konnten. Als die italienische heitere Musik mit Rossini ihren letzten und bedeutendsten Trumpf ausgespielt und sich mit Bellini, Mercadante, Donizetti und Verdi der tragischen Muse zugewandt hatte, übernahm Frankreich die Führung auf diesem Gebiet, um sie bis auf den heutigen Tag zu behalten. Méhul, Boieldieu, Adam, Halévy, Hérold und Auber sind die Schöpfer der opéra comique, wie sie bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts bestand. Noch ganz auf den Singspielen des achtzehnten aufgebaut, verzichten die Werke dieser Komponisten auf jegliche Pikanterie, auf Parodie und Burleske, und wollen nicht mehr sein als eben Singspiele mit wenig verwickelten, oft pastoralen Texten. Freilich Singspiele, deren Komponisten sich schon die erweiterte Form Mozartscher, Gluckscher und Cherubinischer Bühnenmusik dienstbar machen, und denen ein reicheres Orchester zur Verfügung steht, ein Orchester, das mit sehr viel Feinheit und Klangsinn verwertet wird. Es war die Blütezeit der

opéra comique, der wir in Deutschland nichts entgegenzustellen wissen. Hier wurde die komische Oper teils ersetzt durch Raimunds Märchen oder Wenzel Müllers Volksvaudevilles, teils ließ die von Leipzig kommende Ernsthaftigkeit die humoristische Richtung in der Musik nicht recht gedeihen. Wir haben auch nur eine komische Oper von Bedeutung aus dieser Zeit: Die lustigen Weiber.

Während wir in Deutschland immer seriöser, immer komplizierter wurden, während es von Kämpfen der Neuromantiker mit Liszt und Wagner an der Spitze gegen die um Schumann-Mendelssohn widerhallte, wurden die Franzosen immer beschwingter in ihrer Musik, immer flotter in ihren Rhythmen, immer einfacher in ihren Harmonien, ohne darum doch die Kunstform außer Acht zu lassen. Die Meisterwerke dieser vor-offenbachschen Periode sind „Maurer und Schlosser" und „Fra Diavolo". Von den beiden Auberschen Opern zu Offenbach war nur ein Schritt. Die politischen Ereignisse beschleunigten ihn. Die Verhältnisse am Hof des dritten Napoleon, die wahnsinnige Jagd der Gesellschaft nach Vergnügen nicht gerade vornehmster Art zwangen den Textdichtern die Feder zur Satire in die Hand. Aber die Anfänge der opéra bouffe waren fern von jeder politischen Anspielung, von jeder Parodie.

*

Jacques Offenbach, der Anfang der fünfziger Jahre nach Paris gekommen war, debutierte, in einem eigenen Theaterchen der Champs Elysées, mit einem einaktigen Singspiel: Les deux aveugles. Schon in diesem Werk zeigt sich die unerschöpfliche Erfindungsgabe des Komponisten. Ein entzückender Einfall folgt dem andern, ein reizvoller Ensemblesatz einer lyrisch weichen Ariette oder einem sprudelnden Trinkliedchen. In der einaktigen komischen Oper hat Offenbach das Vollendetste geleistet, was man sich in diesem Rahmen denken kann, und dabei waren seine Texte nicht sonderlich anregend. Meist anspruchslose Liebesepisoden aus dem Volksleben, vielleicht mit einem Schuß ins Romantische: Zaubergeige, Verlobung bei der Laterne, Fortunios Lied, Pepito und andre. In „Pepito" schlägt er zum ersten Mal einen parodistischen Ton an, indem er den Barbier des Dorfes eine Arie singen läßt, welche die gelungenste Parodie des Rossinischen Barbiers ist. Dabei auch als Musikstück wundervoll abgerundet, reizend melodisch und harmonisch. Diese kleinen Singspiele, die oft nur vom Klavier begleitet wurden, brachten Offenbach den Ehrentitel eines „Mozart der Champs Elysées" ein, den kein Geringerer als Rossini prägte. Und in Wahrheit: es ist keine Blasphemie gegen den sonnigsten aller Tondichter, wenn man behauptet, daß in einzelnen Nummern dieser Einakter Mozartscher Geist steckt. Man glaubt, im Liede Fortunios Cherubins Stimme zu vernehmen; in dem Frauenduett der „Verlobung" kichern die beiden Heldinnen von „Così fan tutte", und wenn das Trinklied in „Fortunio" im Rhythmus nicht so prasselt und

prickelt wie Don Juans Champagnerarie, so liegt das daran, daß die armen Jungen nur zum Wasser singen.

Von den Werken, denen Offenbach seinen Weltruhm dankt, ist das erste: Orpheus in der Unterwelt (1858). Es ist heute nicht mehr nötig, auf die Einzelheiten dieses Meisterwerks einzugehen. Zu bedauern bleibt nur, daß — wie leider in den meisten deutschen Aufführungen Offenbachscher Werke — die lyrischen und rein musikalischen Partieen zu Gunsten gewisser billiger Späße geopfert werden. So oft ich den „Orpheus", der bei allem Witz des Textes und der Musik doch ein ernstes Kunstwerk ist, auf deutschen Bühnen sah, mußte ich mich über die Clownerien ärgern, womit die einzelnen Darsteller ihre Rollen ausstaffierten, um ja einen bestimmten Teil des Publikums (Shakespeare nennt sie „die Gründlinge") zum Lachen zu bringen. Ebenso werden regelmäßig ganz hervorragende Teile der Partitur geopfert: so der Abschied der Schüler von ihrem Meister Orpheus, so, im letzten Akt, der Chor der Fliegen, die den verkleideten Jupiter als ihren Papa begrüßen. Für den Musiker ist es interessant, zu beobachten, wie gerade in den tollsten, ausgelassensten Operetten Offenbach sein Genie da am schönsten zeigt, wo es sich um rein lyrische, weiche, empfindsame Musikstücke handelt. Giebt es etwas Reineres im Ausdruck — bei aller Einfachheit der Mittel — als die verschleierte Liebeserklärung der Herzogin von Gerolstein? Etwas Formvollendeteres als Helenas Arie von den amours divins? Etwas Graziöseres als das Duett der Handschuhmacherin und des Brasilianers im „Pariser Leben"? Die Adonisklage der jungen Mädchen in der „Schönen Helena" würde uns in einer Gluckschen Oper kaum überraschen — aber der ironische Text belehrt uns eines bessern. Und an allen diesen lyrischen Stellen eine meisterhaft abgetönte Instrumentation, die in ihrer künstlerischen Zurückhaltung da, wo die Singstimme alles sagt, doppelt wirkt. Das pariser Publikum der fünfziger und sechziger Jahre ließ sich willig von dem Charme Offenbachscher Melodien fortreißen — es hatte aber auch volles Verständnis für den beißenden Witz der Hausdichter der „Bouffes": Crémieux, Halévy und Meilhac. Man hatte sich, wie auf Verabredung, vorgenommen, in allem Anspielungen auf den Hof, besonders auf die Kaiserin Eugenie zu entdecken. Vieles war wohl von den Librettisten beabsichtigt, in vieles hat aber wahrscheinlich erst das Publikum den Doppelsinn hineingelegt.

„Orpheus" war der erste Sieg auf der neuen Bahn der Verschmelzung der Satire mit vollendeter Lyrik. Die nächsten Etappen heißen: Die schöne Helena (1864), Blaubart und Pariser Leben (1866), Die Herzogin von Gerolstein (1867). War der „Orpheus" das ursprünglichste dieser Werke, so ist die „Helena" das genialste, „Blaubart" das sorgfältigste und abgewogenste, „Pariser Leben" das übersprudelnd lustigste und die „Herzogin" das satirischste. „La Périchole" (1868) ist voll von

wunderbaren Einfällen, aber nicht einheitlich genug, „Les Brigants“ und die „Prinzessin von Trapezunt“ (1870) sind Offenbachiaden zweiten Ranges, wenn auch in jeder noch häufig genug Genieblitze aufzucken. Der Meister sammelte eben seine Kräfte zu seinem letzten und merkwürdigsten Werk, zu „Hoffmanns Erzählungen“ — das aber nicht hierhergehört, da wir von dem Operettenkomponisten Offenbach sprechen.

Man wollte in der „Helena“ und im „Orpheus“ eine planmäßige Verspottung der schönen hellenischen Literatur erblicken und entrüstete sich darob. Wie falsch! Die Textdichter hatten damit die einzig richtige Idee für eine Burleske gehabt. Sie konnten einfach nur einen ganz großen Stoff zur Parodierung gebrauchen. Der parodistischen Laune des Komponisten genügte ein kleineres Ziel. Der von ihr zumeist Betroffene war Meyerbeer. Besonders in der „Schönen Helena“ der pomphafte Chor beim Auftritt der Könige, das Finale des ersten Akts, geht unstreitig auf die „Hugenotten“. Die unschuldige Parodie Glucks im „Orpheus“ — nicht das Zitat aus dem zweiten Akt, sondern die furchtbar ernst einherschreitende Introduktion zum ersten Akt, die sogar droht, kontrapunktisch zu werden — sie kann uns nur überzeugen, daß Offenbach seinen Gluck genug verehrt hat, um zu wissen, daß diesem eine solche Verspottung nicht schaden würde. Auch Mozart wird im „Pariser Leben“ zitiert: das Menuett aus „Don Juan“ wird wortgetreu, wenn auch in andrer Tonart, wiedergegeben. Beide Großen mögen im Olymp über die Frechheit des ungezogenen Lieblings der Grazien (des dritten dieses Titels) nachsichtig gelächelt haben.

Ich nannte vorhin den „Blaubart“ das am sorgfältigsten gearbeitete Werk Offenbachs. Und wirklich, außer in „Hoffmanns Erzählungen“ hat der Komponist vielleicht in keiner seiner Schöpfungen soviel Sorgfalt auf Detail in Harmonie, Form und Instrumentation verwendet. Von dem ersten Rezitativ mit der Imitation von Vogelstimmen im Orchester, von dem ersten kleinen Liebesduett in H-Dur bis zur letzten Nummer lauter kleine Genrebilder, voll des köstlichsten Humors und ungewöhnlicher Grazie. An einigen Stellen erklingen die prickelnd cancanisierenden Rhythmen der „Schönen Helena“: wie in der erschütternd tragisch beginnenden und an der tragischsten Stelle in den Zweivierteltakt übergehenden Ballade vom bösen Blaubart; wie in dem Ensemble-Satz der garnicht umgebrachten sieben Frauen — die nämlich der schlaue Alchimist des Blaubart, Signor Popolani, jedesmal bei Seite schafft, um sich einen desto lebendigern Harem anzulegen. Die Textdichter Meilhac-Halévy waren in ihren Einfällen nicht minder glücklich, und wenn auch immer von den grausigsten Sachen gesprochen wird, ja Blaubart sogar einen Rivalen im Duell umbringt, so ist, eben wegen dieses Kontrastes, der Humor um so unwiderstehlicher. Es ist erstaunlich, daß dieses Werk nicht häufiger auf der Bühne erscheint. Freilich braucht es, wie alle Offenbachschen Werke, vollendete Sänger.

Im „Pariser Leben“ hat Offenbach das hohe Lied der Champagnerlaune und das für das damalige Paris charakteristischeste Werk geschaffen. Hier haben sich Komponist und Dichter das Wort gegeben, das Hinreißendste zu schreiben, was man an Rhythmus, Humor und Laune auf der Bühne überhaupt sehen kann. Und bei aller Tollheit — wie harmlos! Bei aller Dekolletiertheit — wie unanstößig! Dieser erste, kurze Akt! Das Triolet Gardefeus; das Trio Gardefeus, des Barons und der Baronin; der Hymnus auf Paris! Im zweiten Akt das wundervolle Duett in Es-dur zwischen Gabrielle und Frick; Metellas graziöse Briefariette; Gabrielles Erzählung: Je suis veuve d'un colonel. Diese bekannte romantische Abstammung oder Verwandtschaft der meisten etwas anrüchigen Damen — Tochter oder Witwe eines höhern Offiziers — gibt dem Komponisten Gelegenheit, ein unwiderstehliches Sätzchen in einfacher Liedform zu schreiben, aus dessen fast schluchzenden punktierten Rhythmen die falsche Trauer kichert. Der Akt endet mit einem wirbelnden Chor, in dem sogar deutsch gesungen wird, eine Art Stumpfsinnsvers: „Auf der berliner Brück“. Im dritten Akt schließlich sind wir mitten drin im pariser Leben. Nur noch ein kurzer Chor, ein kleines Duett des Barons mit Pauline, und schon hören wir das Kuplet Gabrielles von dem Frou-frou der Pariserin, schon singt der Chor den „Schweizer Admiral“ tragisch an: Votre habit a craqué dans le dos. Man bereitet sich mit viel Behagen auf die Orgie vor, gibt sich Ratschläge, wie man sich am besten einen Rausch holen kann, und nimmt sich vor, recht viel Dummheiten zu sagen. Der Champagner perlt in den Kelchen, ein chacun hat seine chacune, alles kommt einem rosig vor. Da ergreift Bobinet das Wort und schleudert den andern die frech-genialen Rhythmen des Weingalopps an den Kopf, immer schneller, immer wilder, bis dann plötzlich die Terzen der Flöten pianissimo den unsterblichen Refrain dieses lustigsten aller Opernfinales anstimmen: Tout tourne, tourne, tourne, tout danse, danse, danse! So heißen die Worte, und wirklich, man fühlt sich fortgerissen von dieser leise erklingenden Musik, hinter der man alle Lebenselemente pulsieren fühlt. Nachdem diese Melodie von den Solisten mehrmals wiederholt worden ist, erschallt als Gegensatz eine in ihrer rhythmischen Monotonie ergötzlich wirkende Walzer-Idee; Flöten und Klarinetten mit schwerfälligen Nachschlägen charakterisieren wundervoll den Rausch des Barons. Aber nicht nur er, auf den es alle abgesehen haben, hat das ersehnte Ziel erreicht, auch die andern sehen alles durch rosige Nebel. War das „tout tourne“ der erste noch verhaltene Ausbruch einer tollen Lustigkeit, so reißen bei dem Schlußgalopp „Feu partout“ alle Bande frommer Scheu: Wild durcheinander wirbeln die Paare, immer schneller ertönt unter Trommel- und Beckenschlägen die bacchantische Melodie, die mit fortfegt, was an klarem Verstand noch unter den Anwesenden

geblieben ist. Nachdem dieser Höhepunkt erreicht ist, geht es rasch zum Schluß, zu einem zweiten Hymnus auf Paris und das pariser Leben.

„Vie Parisienne" ist von genialer Laune erfüllt, läßt aber noch nichts ahnen von den rein musikalischen Wundern des „Hoffmann". Diesem Meisterwerk näher steht die „Herzogin von Gerolstein". In dieser Partitur gibt es Nummern von einer einzigen Genialität: Der Verschwörer-Chor à la Meyerbeer (den Verschwörern geht es überhaupt in der französischen komischen Oper schlecht); das bereits erwähnte Duett mit der Liebeserklärung der Herzogin; das Terzett mit der schaurigen Ballade vom Grafen Seydlitz, mit den zwei Klarinetten in der Kulisse und dem lustigsten Refrain an der tragischsten Stelle; das Auftrittslied der Herzogin, die Erzählung Fritzens von der Schlacht, der Frauenchor mit den Briefen. Welch ein Reichtum!

*

Warum sind alle diese Meisterwerke, deren Erfolg gesichert wäre, in Deutschland so selten geworden? Der Hauptgrund liegt darin, daß man Sänger braucht und vor allem Sängerinnen. Wenn aber in dem ernsten Deutschland eine Sängerin Stimme hat, dann genügt ihr die Operette nicht — ebenso wie es einem deutschen Textdichter, der durch einen unwahrscheinlichen Zufall sich im Besitz einer lustigen Idee befände, nicht einfallen würde, diese Idee und ihren möglichen Erfolg mit einem Komponisten zu teilen: er macht lieber selber ein Lustspiel daraus. So disqualifiziert die Operette in Deutschland künstlerisch ihre besten Helfer und diese wiederum die Operette. Der andre Grund ist, daß ein deutscher Operettenkomponist nicht im Stande ist, einen Augenblick das Kokettieren mit der ernsten Oper aufzugeben. In irgend einem Winkel seines Herzens hält sich jeder für den berufenen Nachfolger Richard Wagners und die „leichte" (aber wie schwerfällige!) Musik erscheint ihm gerade gut genug, um Tantiemen einzuheimsen. So fehlt schon der Hauptfaktor, um eine lustige Musik zu schreiben: der selbstverständliche, an sich selbst glaubende Humor. Und haben sie schon die Operette geschrieben, so findet sich darin sicher eine Nummer, die an Tragik und Pathos mit den erschütterndsten Vorgängen der ernsten Oper rivalisiert. Meist wird dieser Knax im Fluß des Werkes in das Finale des zweiten Aktes verlegt, wo „sie" „ihn" oder „er" „sie" nicht will. Die Instrumentation, die sich schon nicht mehr mit der klassischen Orchestration begnügt, sondern Harfe, Tuba und Posaunen (mindestens drei) braucht, ist arrogant, ungelenk und albern, denn man kann nicht ewig den Baß eines Walzers mit der Baßposaune verdoppeln, ohne daß es auf die Dauer abstoßend wirkt. Von den Texten möchte ich lieber nicht reden, denn man soll von Abwesenden nichts Schlechtes sprechen. Sind das Texte? Diese Spottgeburten von unmöglicher Logik und geradezu unwahrscheinlicher Humorlosigkeit sollen uns den Crémieuxschen Hans Styx,

den Meilhacschen schweizer Admiral und den Halévyschen General Bum ersetzen? Wenn es eine Strafe im Jenseits gibt, dann werden unkünstlerische Skribenten wie Herr Léon und Genossen aus der wiener Operetten-Dichter-Schule Jahrhunderte lang im Fegefeuer schmoren.

Neben diesen Mördern alles dessen, was Humor und Burleske heißt, lebt ein grimmer Feind den modernen Operetten-Komponisten, einer, der sie bezwungen hat, aus dessen Krallen sie nie entschlüpfen können: das ist der Tanzrhythmus. Wo steht geschrieben, daß eine Operette ein halbes Dutzend Walzer haben muß und einige Polkas und mindestens zwei Märsche dazu? Offenbach hat in seinen sämtlichen großen Operetten zusammen gerade drei oder vier Walzer, wenn man überhaupt ein kurzes Sätzchen in Dreivierteltakt so nennen will: der köstliche Gesang in der „Schönen Helena", im zweiten Akt, als das überraschte Liebespaar gegen die anstürmenden Könige sich zur Wehr setzt, das Rondeau Metellas im „Pariser Leben" und der Briefchor in der „Herzogin von Gerolstein". Ueberall, wo der Walzerrhythmus bei Offenbach vorkommt, ist er dramatisch motiviert und nicht blos ein Tanz, der ohne Sinn und Verstand hineingeklebt ist. Dieser Wahnwitz ist der Ruin der modernen deutschen Operette. Johann Straußens „Fledermaus" war ein Verderb für seine Nachahmer. Was bei ihm Ursprünglichkeit und einzige Möglichkeit des Schaffens war, das wurde bei der neuen Generation, mag sie Lehar, Reinhardt oder anders heißen, zur Manier und zur Schablone. Die wiener Operette, wie sie Suppée pflegte, war nicht bedeutend an Einfällen und Erfindungen, war aber ein Kunstwerk, weil sie aufrichtig und echt war. Schon bei Millöcker (außer im „Bettelstudenten") herrscht der Tanzrhythmus vor, und von da an drängt er sich stets da ein, wo man ihn am wenigsten gebrauchen kann. Als mit Zeller sich noch die falsche Sentimentalität einfand, war das Schicksal der wiener Operette besiegelt. Der ewige Walzer und die ranzige Sentimentalität kämpfen beide darum, wie sie die arme Operette am besten zugrunde richten. Aber die lustige Halbschwester der tragischen Muse wird nicht untergehen, denn sie hat ihren Rang und ihre Daseinsberechtigung in der Kunst, und da wir dem überhand nehmenden Unsinn der wiener Operettenerzeugnisse nichts Modernes entgegenzustellen wissen, greifen wir zurück zu dem Wundermann, der der Schöpfer und zugleich der bedeutendste Meister einer neuen Kunstgattung war. Er hat nur dadurch gewonnen, daß er so lange im Winterschlaf lag. Man hat inzwischen eingesehen, daß die beste Darstellung, die vorzüglichste Gesangskunst gerade gut genug ist, seine Werke aufzuführen, und überall da, wo eine seiner würdige Aufführung die Schönheiten seiner Partituren ans rechte Licht bringen wird, wird vor einem lachenden Akkord seines kleinen Orchesters die ganze aufgeputzte Scheinkunst der heutigen Operette in Trümmer fallen. Man hat Offenbach verstehen gelernt, und es

wird keinen Richard Wagner mehr geben, der mit dem ganzen Rüstzeug seiner etwas plumpen Satire gegen diesen Heine der Musik aufstehen wird. Es ist immer traurig, wenn ein Großer einen andern verkennt und mißversteht. Wagner durfte es am allerwenigsten. Hat er doch das beste Wort geprägt für einen „Meister" jeder Art: „Der aus Tönen fügt eine eigene Weise, der wird als Meistersinger erkannt."

„Eigene Weise": merks, Wien! Al. Z. Birnbaum

---

# Die technische Bildung des Regisseurs

## V

Das Bühnenbild ist nunmehr genügend für die Aufnahme der Darsteller vorbereitet. Wenn auch die Zeichnung — die Anlage — des szenischen Bühnenbildes meistens für die bildgemäße, künstlerische Wirkung den Ausschlag gibt und Farbe, Licht und Schatten innerhalb des Bildes die wichtigsten Faktoren sind, so verlieren doch Szenen, bei denen die bildnerische Behandlung der Darsteller versäumt wird, an künstlerischem Eindruck. Der Regisseur wird also sein Augenmerk auch auf die Farben der Kleidung (Maler) und auf die künstlerisch wirkende Bewegung und Form (Plastiker) richten müssen, wenn ein Kollektivgebilde entstehen soll. Die Plastik scheidet für unsre technische Betrachtung aus, weil sie ein zur Darstellungskunst gehöriges Glied ist und die Formen und ihr Gebrauch durch die Personen der Darsteller schon gegeben sind. Bei der Farbe ist die Fläche und ihre Zusammenstellung noch nicht vorhanden Der Regisseur muß sie also zwecks künstlerischer Verwendung zu Kostümen und der kostümierten Darsteller zu farbigen Gruppen zusammenstellen. Diese rein technische Arbeit unterliegt bestimmten Gesetzen der Farbentheorie. Der Regisseur tritt damit wieder in das technische Gebiet des Farbenkünstlers, des Malers. Wenn auch die Anfertigung der Kostüme an größern Theatern nach den Angaben eines Spezialisten erfolgt, so wird doch immer der Regisseur für die richtige Wirkung der einzelnen kostümierten Personen in einer Bildergruppe verantwortlich bleiben. Deshalb wird er tunlich, in Hinsicht auf die von ihm beabsichtigten Stellungen und Bildwirkungen, ein Wort bei der Kostümbeschaffung mitzureden haben. Denn für ein beabsichtigtes Bild das Kolori zu suchen, ist richtiger, als für eine Farbenvereinigung ein Bild zu konstruieren. Steht ein fertiger Fundus zur Verfügung, so muß die Wahl von diesen Gesichtspunkten beeinflußt werden. Läßt sich aus irgend welchen Gründen ein harmonischer Zusammenklang zwischen den Kostümen nicht erzielen, so wird der Spielleiter den oben angegebenen Weg einmal umgekehrt gehen müssen und durch Stellungsänderung der Handelnden oder durch Einschaltung einer andern

Farbe oder auch unter Zuhilfenahme eines Requisits, eines Möbels oder dergleichen, einen Vollklang suchen.

Diese Forderung nach einem malerischen Vollklang wird mancher für überflüssig und lügenhaft halten, weil im wirklichen Leben niemand seine Kleiderfarben im Zusammenhang mit seiner Umgebung, die er auch manchmal garnicht vorher kennt, bestimmen kann. Die Bühne, als Kunststätte, hat aber die Aufgabe, zu idealisieren und zu diesem Zweck alles Erreichbare zu verwenden. Die Farbentheorie ist auch kein Erzeugnis menschlicher Geschmacksmathematik und demzufolge nicht der Mode unterworfen. Ihre Gesetze sind unumstößliche Naturgesetze, die gelten werden, so lange es eine schöpferische Natur gibt.

Wie der musikalische Ton durch das Ohr in der Seele Schwingungen, schöne und häßliche hervorruft, so wirkt auch die Farbe durch das Auge mit demselben Erfolg. Durch die Farbe kann also der Inhalt einer Stimmung ausgedrückt und lebensfähig gemacht werden. Die Ausdrucksmittel der Farbenskala innerhalb ihrer beiden Pole schwarz und weiß sind ebenso unerschöpflich, wie die der Töne und die des Lichtes. Farbe und Licht sind nun freilich eng verbundene Begriffe, die immer zusammen in die Erscheinung treten. Der Farbenkünstler als Regisseur wird also mit dem Regisseur als Beleuchtungskünstler Hand in Hand gehen müssen. Freilich nicht nur Reinklänge in der Farbengebung wird der Spielleiter im Sinne des Dichterworts dramatisch verwerten; auch Dissonanzen und Farbenkontraste kommen zur Verwirklichung poetischer Vorgänge in Betracht. Es sind dies freilich Ausnahmen, die nur in besondern Fällen in Kraft treten sollten.

Der Wert der Farbentheorie ist oft bestritten worden, weil dem Künstler nicht das Buch, sondern der Geschmack ein Wegweiser sein soll. Allerdings ist der Geschmack das Angeborene, Wertvolle, aber nicht jeder verfügt über einen feinern Farbensinn. Diesen zu bilden, bezweckt das technische Studium — die Theorie. Es ist leider eine Tatsache, daß sich in unsrer Zeit ästhetische Fehler und grobe Vorstöße gegen die Farbenharmonie, verbunden mit unglaublicher Geschmacklosigkeit, mehren. (Siehe Adams: „Die Farbenharmonie in der Anwendung auf die Damentoilette." Für die Bühnenkünstlerin ein besonders empfehlenswertes Buch.)

Die Ausführungen, mit denen, in einem letzten Kapitel, diese Arbeit beschlossen werden wird, sollen in knapper Form das für den Regisseur Wissenswerte enthalten. Ausführliches Material finden Interessenten bei F. Jännicke: Die Farbenharmonie; Helmholtz: Handbuch der physiologischen Optik; Professor von Bezold: Die Farbenlehre in Hinsicht auf Kunst und Kunstgewerbe. Auch Goethes Farbenlehre kann zum Studium dienen, wenn sie sich auch in einzelnen Punkten mit den Ergebnissen der modernen Forschung im Widerspruch befindet.

Dr. Hanns Hansen

# Kasperle-Theater

## Der gemordete Wedekind

Im Berliner Lokalanzeiger hat Sonntag, am 9. Dezember, der Superintendent Frädrich, Pfarrer an St Philipp-Apostel, einen „flammenden Protest" gegen Wedekinds „Frühlings Erwachen" eingelegt.

Nun haben wir endlich doch das erlösende Wort vernommen,
Natürlich ist es wieder von einem Herrn Pastor gekommen,
Frädrich heißt der Wackre, und er ist sogar Superintendent,
Und in seinem Herzen ist die wahre Keuschheit entbrennt.

Er geriet also neulich in einen schrecklichen Fallstrick des Bösen,
Denn der gab ihm Wedekinds „Frühlings Erwachen" zu lesen
Und hat dadurch den kindlich-unschuldigen Mann so geschwächt,
Daß am Abend die Frau Pastern wiederholt vermißte ihr Recht.

Um so stärker erwachte am Morgen in ihm wieder die Tugend,
Und er sprach: „Sind denn wir so gewesen in unrer Jugend,
Daß wir haben gegrübelt und nachgedacht,
Ob der Storch oder wer sonst die kleinen Kinder gebracht?!"

Uno es erhub sich voll Eifer der Superintendente Frädrich,
Wohl bemüht, daß er Wedekinds Worte verdreh frisch.
Der August Scherl, der die Dummheit zu fördern bestrebt ist,
Gab ihm Platz, wo er behaglich konnte wühlen im Mist.

Eine Frechheit sei schon der Titel „Frühlings Erwachen",
Denn im Stücke stehe garnichts von Maiglöckchen und ähnlichen Sachen,
Sondern es sei nur ein Extrakt von „sittlicher Verkommenheit"
Und einer ganz entsetzlich „brutalen Schamlosigkeit".

Und es sei soviel „sittlicher Schmutz" darin vorhanden,
Daß ihm, dem Pastor, die Haare etcetera zu Berge gestanden,
Eine Venus komme im Buch vor, die sei völlig nackt —
Da habe ihn der Gedanke an seine Frau mit Grausen gepackt.

Überhaupt, wenn schon zwei Geschlechter notwendig wären,
So seis doch nicht nötig, das die Jugend zu lehren,
Man finde sich später schon zurecht im Ehebett,
Und wenn nicht gleich, so sei das noch besonders nett. —

Also sprach Herr Frädrich, der Herr Superintendente,
Alldieweil er in entrüsteter Sittlichkeit entbrennte.
Jede Woche so einen Pastor! Das würde begrüßen mit frohem Hops
Ihr mit den Herren Pastoren sonst nur die Kneipliebe teilender

Hieronymus Jobs

# Rundschau

**Aus dem pariser Opernleben.**

Das Wort „Politisch Lied, ein garstig Lied" ist sicherlich nicht auf französischem Boden erwachsen. Hierzulande schwelgt man in Politik. All und jedes Gebiet des öffentlichen Lebens wird auf die politische Seite hinübergekannegießert Selten, daß sich ein Protest gegen dieses System erhebt, etwa wie kürzlich während einer Musikerversammlung, wo ein Politiker statt über das Volkslied über das „Volk" und seine Bestimmung zu predigen beginnen wollte, aber von der empörten ausnahmsweise kunstbegeisterten Schar der Musikjünger ausgezischt wurde. Sonst sind auch im Kunstleben der französischen Hauptstadt all die äußerlichen Nebenumstände, die kunstpolitischen Kulissentreibereien das Maßgebende. Der junge Musiker müht sich in heißer Pein, mit einer altrömischen Toga bekleidet, Stimmung für die Rompreiskantate zu „schinden": dann erst hat er Aussicht, „offiziell" anerkannt zu werden. Diese politisch-nationale, staatlich-offiziöse Anerkennung ist es, nach der die Künstler geizen, um die sie ringen mit all ihrem jugendlichen Enthusiasmus. Nicht darum handelt es sich ihnen, eine Oper oder gar ein modernes Musikdrama zu schreiben, sondern um eine große Oper, wie sie sich dem Rahmen der Académie nationale de musique anwürdigt. Nur wenn man sich diese Dinge klar gemacht hat, gelangt man dahin, die Frage der Operndirektion, die seit Monden die musikpolitische Welt Frankreichs erregt, in ihrer ganzen schwerwiegenden Bedeutung zu erfassen.

*

Wird Direktor Gailhard abermals die zwar schwere, aber ganz hübsch subventionierte Direktion der Oper auf weitere sieben Jahre erhalten, oder wird ein andrer glücklicher Sterblicher sich vom künstlerischen Standpunkt weniger unsterblich blamieren als der ehemalige Sänger Gailhard, der die Oper lediglich als staatlich privilegierter erster Logenhabitué leitete, also absolut keine modernen Musikdramen (Wagnère natürlich ausgenommen) duldete und vor allem recht viel Ballett seinen Schützlingen anempfahl. Während ich das niederschreibe, kommen mir unwillkürlich Sereniſſimuswitze mitteldeutscher Art in den Sinn. Diese Franzosen, die sich so gern über den deutschen höfisch-militaristischen Zopf lustig machen, sollten doch erst ihre eigenen recht länglichen Zöpfe abschneiden und bei der Académie nationale de musique et de danse beginnen. Sie sollten aufhören, dem Ballett, das dereinstens den Hofstaat des Sonnenkönigs gar köstlich „divertiert" hat, das zu Lullys Zeiten den Vorrang vor der Dramatik hatte, noch heute ihre steifest höfischen Reverenzen zu machen, diesem Ballett, das sogar unsre lieben deutschen Spielopern, etwa den „Freischütz", zu einer romanischen Hopsereioper verballhornte, diesem Ballett, das erst jüngst die „grande nouveauté" der Oper, Massenets fünfaktige „Ariane", ein sonst in mancher Hinsicht erfreuliches Werk, jäh zu durchkreuzen wagte! Doch still, mein Herz! Herr Minister Briand, der maßgebende Mann im Staate in „Dingen die Kunst betreffend", hat sein Votum bereits abgegeben. Herrn Adolphe Brisson hat er huldvollst ein Interview gewährt und dieser hat es in der Nouvelle presse de Vienne feierlich nachgebetet, das schicksalsschwere Votume „Eine Oper in einer Stadt wie Paris darf kein Volksinstitut werden. Sie muß vielmehr sich stets bewußt bleiben, für die Aristokratie des Geldes, des Geschmacks und der Schönheit geschaffen zu sein, sie muß selbst ein Tempel des Luxus und der Schön-

heit sein!„ Also sprach Herr Kultusminister Briand, also ehrfürchtete ihm das mondänste Blatt „der Aristokratie des Geldes, des Geschmacks und der Schönheit", der „Figaro", nach und also haben wir niedern Infusorientiere, wir Sklaven plebejisch-anarchistischer Kunstanschauungen, uns hübsch zu ducken, uns mehrere Smokings nach neustem amerikanischem (nicht etwa englischem oder gar französischem) Schnitt machen zu lassen, auf daß wir diejenige äußere Aufmachung mitbringen, die nun einmal mit dem Besuch und der — Stimmung des ersten französischen Operntempels unweigerlich verknüpft ist... Ernst gesprochen, liegt allerdings insofern in der Anschauung des Ministers Briand etwas Wahres, als es sicherlich das einzig Geratene wäre, ein eigenes Volksopernhaus zu erbauen, statt das Prunkhaus der Oper etwa zweimal in der Woche zu billigen Einheitspreisen dem „Volke" zugänglich zu machen und dann vielleicht drittklassige Aufführungen als für dieses Volk gerade gut genug herauszubringen.

*

Die ganze Krise hat dadurch eine günstige Rückwirkung auf das Novitätenprogramm der Oper geübt, daß sie Herrn Gailhard zu einer relativ gewaltigen Leistung herausforderte, auf daß der Minister staunend erkenne, was für ein Juwel er in diesem Direktor besitze. So brauchten wir einmal ausnahmsweise in der „Vorsaison", die ja im Highlife-Paris eigentlich bis Weihnachten dauert, nicht mit „Neuinszenierungen" langweiliger Repertoireladenhüter vorlieb zu nehmen, sondern bekamen eine fünfaktige wirklich und wahrhaftig neue „große Oper" zu sehen. Einen höchst akademiefähigen antik-heroisch-mythologischen Stoff, eine Mendèssche Nachdichtung der Ariadnesage hat sich Massenet erwählt. Soll man diese Wahl als einen Aufstieg von der romantischen Oper („Manon", „Werther") über die mittelalterlich-mystische („Jongleur de Notre-Dame") zur großen heroischen Oper auffassen oder soll man nicht vielmehr vermuten, Massenet wollte eben einfach einmal auf den offiziellen Brettern der Académie de musique erscheinen? Immer wieder kommt die Dame Politik und verbarrikadiert der Kunst den Weg. Ein poetischer Hauch ist der Mendèsschen Nachdichtung der Sage von Ariadne, Phädra und Theseus, von den Liebesqualen der von Theseus um Phädras willen verlassenen Ariadne, nicht abzusprechen. Leider aber mischt sich in die belebte Nachdichtung der Antike allzuhäufig ein süß-französischer Zug, der zwar manche anmutigen Szenen hat reifen lassen (so die Szene, wo Ariadne die Unterweltsherrscherin durch duftige Rosen-Erdengrüße versöhnlich stimmt), der aber Massenet verleitete, den antik-hellenischen Grundcharakter der Sage in seiner Partitur nur flüchtig anzudeuten und den Hauptnachdruck auf die gewohnte Charonmelodik in weich geschwungenen, schwellend gehobenen Linien zu legen. Immerhin vermißt man an den dramatischen Höhepunkten nicht die nachschaffende Hand des geübten Opernroutiniers. Wenn nur die Aufführung — die rein gesanglich auf der Höhe stand — nicht gar so sehr auf das kulissenmäßige Herausstellen von Effekten im vokalen und szenischen Sinne ausgegangen wäre!

Arthur Neisser

---

**Weißnachtskomödien**

Weihnachtskomödien schreiben — ein unrühmliches Handwerk. Du kannst einen Schwank verbrochen haben und dennoch zur Literatur zählen. Du darfst Bilderbücher abfassen, ohne daß es deinen Nimbus wesentlich schädigt. Aber „Weihnachtsmärchen" schaffen für die lieben Kleinen — nein, silberne Löffel stehlen, ist beinahe ehrenvoller.

Woher stammt nun wohl die grenzenlose Verachtung der Literaten für diese Gattung? Der nächste Grund ist natürlich der, daß auf keinem andern Gebiet so schamlos und straflos gestümpert wird. Jeder, aber auch jeder — sei er nun Schauspieler, Regisseur, Rezensent, Reporter oder Blaustrumpf — hält sich berufen und fähig, ein Weihnachtsstück zu „machen". Andre Stücke werden nämlich geschrieben, manchmal auch gedichtet — Weihnachtsmärchen werden gemacht.

Der Uneingeweihte wird nun denken, unter solchen Verhältnissen müßten die Theaterleiter Gott dankbar sein, wenn ihnen einmal ein wirklicher Dichter — und sei er auch nicht vom höchsten Rang — ein ernstgedachtes Weihnachtsstück anbietet. Er wird dann mit einigem Erstaunen hören, daß die meisten Direktoren von vornherein kein wertvolles Weihnachtsdrama wollen. Ein Theatermann sagte mir einmal: „Von großer Wichtigkeit ist der Titel der Weihnachtskomödie. Er muß möglichst bonbonsüß klingen, wie etwa: ‚Blondelfchen' oder religiös, zum Beispiel: ‚Christkindleins Weihnachtsreise' oder ‚Knecht Ruprecht und die frommen Kinder'. Noch wichtiger ist die Ausstattung: die muß eigentlich zuerst da sein, dann wird das Stück auf den ‚Fundus' geschrieben. Gute Verse sind zu vermeiden, die machen den Schauspielern zu viel Mühe; am brauchbarsten sind Knittelverse. Am Schluß muß ein Christbaum entbrennen; ob das im Stück begründet ist, darauf kommts nicht so sehr an. Das verlangen die lieben Kleinen." (Es gehört zum guten Ton, diese letzten Worte stets mit einem leichten Rührungszittern zu sprechen.)

An nicht wenigen Bühnen bildet das „Weihnachtsmärchen" eine feste Nebeneinnahme für bestimmte Mitglieder. Meist ist es einer der Spielleiter oder der zweite Kapellmeister oder die Souffleuse. Diese verfertigen alljährlich ein Opus, und das ist noch nicht die schlimmste Sorte von Weihnachtsstücken. Einige Theater halten sich auch irgend einen schreibseligen Tausendkünstler, der ihnen regelmäßig zu ihren Ausstattungswundern den Text liefert. Aber alle diese Mißbräuchlichkeiten stellen noch nicht das ärgste Hindernis dar für die Bestrebungen, das Genre zu reformieren. Im Bunde mit dem Theaterschlendrian erscheint nun in magischer Beleuchtung der eigentliche böse Genius des Weihnachtsmärchens: Görner. Er war ein tüchtiger Routinier, schrieb leidliche Stücke, ließ es sich aber unglücklicherweise beifallen, fast sämtliche bekannten Märchen für die Jugend zu dramatisieren. Das tat er mit groben Theaterfäusten, ohne jegliches Verständnis für Sinn und Seele seiner Stoffe. In einem der erträglichsten dieser Machwerke, Dornröschen, nennt er die Pathin und schützende Fee „Dornrosa" und läßt sie dabei, die „Dorn"-Rosa, Beherrscherin des „Wasser"-Reichs sein. In einem andern Stück hat er Klein-Däumling, Rapunzel mit dem langen Haar und Riquet mit dem Schopf ohne jede innere Verbindung in den Rahmen eines Theaternachmittags gepreßt.

Für einen Dichter, der allen diesen Gegnern zum Trotz, neue, künstlerische Weihnachtsstücke schaffen wollte, gäbe es nun zwei Wege. Er könnte schon vorhandene Stoffe umschaffen. Dann träte er in Wettkampf mit dem schlimmen Magus Görner, dem nicht nur Bequemlichkeit und Gewohnheit, sondern auch der Umstand, daß er (wenn ich nicht sehr irre) bereits „tantiemenfrei" ist, den Vorrang bei den meisten Bühnen sichern. Außerdem aber erschreckt den Moderuen die Roheit des Gegenstandes. Seien wir einmal ganz ehrlich: sind nicht unsre Volksmärchen, wenn wir von ein

paar ganz wundervollen (Dornröschen, Froschkönig, Schneewittchen, Die treuen Tiere) absehen, im Grunde genommen, Reste alter Barbarei, Denkmäler einer sehr tiefen Kulturstufe? Dafür spricht der Kannibalismus (Hänsel und Gretel, Machandelboom) sowie die außerordentlich große Rolle, die der wilden Tierwelt in diesen deutschen Märchen zugeteilt ist. Teils sind es verunstaltete Mythen, teils wüste Träume angstgequälter und blutdürstiger Urmenschen. Die französischen und die arabisch-persisch-indischen Märchen (Tausend und eine Nacht, Tausend und ein Tag) stehen da viel höher; jene sind der Form nach meist reine Kunstmärchen, diese enthalten uralte Überlieferungen in freier dichterischer Umprägung. Aber ein falscher Nationalismus verlangt heute nur „gemütvolle deutsche Märchen"; mit den herrlichen orientalischen Stoffen hätte heute ein Poet erst recht kein Glück bei Theater und Publikum.

Den zweiten Weg wollte der Unterzeichnete mit seinen Versuchen ‚Heilfried' und ‚Rosa Margarete' betreten. Er behandelte in diesen Märchenspielen frei erfundene Stoffe. In dem ersten, einem richtigen Weihnachtsmärchen, suchte er in einer erlösenden Kindesgestalt einen symbolischen Anklang an die religiöse Überlieferung und Auffassung. In dem zweiten dachte er ein Traummärchen zu schaffen, das nur äußerlich und scheinbar als Weihnachtsstück gelten konnte. Für jedes dieser Stücke fand sich eine große Bühne, die es — freilich nicht ohne die üblichen Balleteinlagen — mit Erfolg herausbrachte. Allerdings blieb dieser örtlich beschränkt (Dresden, Prag), was bei den hier geschilderten Verhältnissen nicht Wunder nehmen kann. Nur darum habe ich von meinen eigenen Versuchen gesprochen, weil ich sie als abgetan und überwunden betrachte. Aber meine Erfahrungen können vielleicht diesen oder jenen Dichterkollegen davon zurückhalten, sich mit fruchtlosen Bestrebungen zur Reform des „Weihnachtsmärchens" harte Enttäuschungen zu bereiten.

Bodo Wildberg

---

**Pariser Leben**

Das war bisher der unerfreulichste Abend in der Komischen Oper. Viele hübsche Ansätze — das Ganze verfehlt. Ausgezeichnet z. B. war der dritte Akt von dem ersten Kupletchen der Domestiken bis zu dem Sektfinale und dem turbulenten Schlußcancan. Das war Laune, Schmiß, Tempo. Ich sehe noch das Schlußbild, links den schweizerischen Admiral, der abwechselnd in seinen grotesken Kanonenstiefeln ersoff und aus ihnen wieder emportauchte, rechts den wiehernden Gondremark, der nach den Fußspitzen der cancanierenden Schönen schnappte; um ihn herum die roten Hosen des südamerikanischen Generals und die Escarpins der fabulösen Diplomaten: Pariser Leben. Zwar nicht das unsrer Tage, aber sicherlich so, wie es in dem Buch Meilhacs und Halévys und in der Partitur des Maître Offenbach wirbelt. Was vor und hinter diesem Akt lag, bot nur gemischte Freuden. Hatte man sich eine halbe Stunde hindurch über die tollsten Geschmacklosigkeiten geärgert — es fehlte weder Köpenick noch Caruso — so kam plötzlich eine Szene voll echten Offenbachschen Geistes, z. B. das Kuplet der Oberstwitwe, allerdings ein Stück, das nicht umzubringen ist. Noch ganz zum Schluß, als alles bereits verloren war und der Theaterskandal in der Luft lag, schlug das Handschuhmacherinnen-Duett ein, weil hier plötzlich der richtige Ton getroffen war. . . . So schloß der kuriose Abend, der hauptsächlich darum verloren ging, weil die Herrschaften in einem übel ange-

brachten Operistenstolz sich nicht die Mühe gaben, in den Offenbachschen Stil einzudringen. Offenbach ist wirklich wie Mozart. Um ihn kann man sich nicht herumschwindeln, wie um die neuwiener Operette, die die Melodie dick im Orchester mitgehen läßt und dem Sänger die freiste Deklamation gestattet. Will man seinen Geist erfassen, so muß man erst seine Noten sicher haben, diese feinen melodischen Linien, die in dem nur begleitenden Orchester eine schwache Stütze finden. Die Darsteller der Komischen Oper beherrschten den musikalischen Teil nur so weit, daß sie nicht gerade stecken blieben — selbst das ereignete sich mehr als ein Mal. Auszunehmen ist der in Maske, Spiel und Gesang prächtige Gondremark des Herrn Mantler. Besonders wie sein alter Schwerenöter im Abgesang des Strudel-Lieds ein zuckendes und juckendes Podagra-Tänzchen riskierte, das war überwältigend. In gemessenem Abstand von ihm bewegte sich der in seiner verschlafenen Dämlichkeit sehr drollige Gardefeu des Herrn Pfann. Von den Frauen, die in dieses pariser Leben die Rosen flechten, ist verlockend in jeder Beziehung nur die Pauline des Fräulein L'Huillier; ist Fräulein Martinowska als Metella eine Unglaublichkeit. Eine grob nach Motiven der Operette zusammengestoppelte Ouverture des Herrn Rumpel vervollständigt die Kette von Ungeschicklichkeiten, die eins der graziösesten und erfindungsreichsten Werke der leichten Kunst erdrosselt hat. Auch die geschmackvollsten Dekorationen können den Wunsch nicht ersticken, daß Herr Direktor Gregor bald einen musikalischen Mitarbeiter finden möge, der, wie der Uhrmacher des Grand Hôtel, in das schimmernde Gehäuse das richtig gehende Uhrwerk setzt.

Hans Warbeck

---

**Nachtrag**

Nämlich zu „Mensch und Uebermensch". Anstelle der Preßstimmen; die einzeln anzuführen überflüssig ist, wenn zwischen den wichtigsten kritischen Persönlichkeiten und den verbreitetsten Zeitungen Berlins Uebereinstimmung herrscht. Und diesmal waren sie einig, einig, einig. Einig in der Ablehnung — die ich für mein Teil so scharf gefaßt habe, daß über die Beschaffenheit des Stücks gewiß nichts nachzutragen ist. Aber ich habe zwei Punkte vergessen. Ich sehe hier Gefahren für Reinhardt, auf die er rechtzeitig aufmerksam gemacht werden muß. Die ganz besondere Art der Kammerspiele legt ihm ganz besondere Verpflichtungen auf. In diesem Raum und für diese Preise darf er nur zweierlei Aufführungen bieten: entweder bekannte wertvolle Dramen in ungewöhnlich guter Darstellung, oder: unbekannte Dramen von ungewöhnlichem Wert in mindestens zureichender Darstellung. Diesmal hat er ein unbekanntes Drama von ungewöhnlicher Wertlosigkeit in einer Darstellung gegeben, für deren Lückenhaftigkeit man entweder die Qualität der Schauspieler und der Regie, oder, wie ich es tue, die Nationalität der Schauspieler und die Dürftigkeit des Stücks verantwortlich machen kann, deren vollständige Wirkungslosigkeit aber so und so eine unabänderliche Tatsache bleibt. Das traurige Ergebnis dieses Abends sollte Reinhardt doch vorsichtiger und wählerischer machen. Aber wie ist dieser Abend überhaupt zustande gekommen? Ist es denkbar, daß Reinhardt das gleichwertige Stück eines unbekannten Autors, auch nur zu Ende gelesen hätte? Ich kenne seinen Geschmack nicht schlecht genug, um das für denkbar zu halten. Nein, um es gerade heraus zu sagen: er ist mit der Hausse gegangen. Er hat eine Mode-

strömung auszunutzen gesucht. Er hat von einem sehr beträchtlichen Autor ein ganz unbeträchtliches Stück aufgeführt, blos weil er der Geltung dieses Autors jede Belastung zumuten zu dürfen glaubte. Er hat damit gegen seine künstlerische Ueberzeuguug gehandelt, und es ist nur gut, daß es sich gerächt hat. Bei ihm würde sich das immer rächen. Denn das sind die starken Wurzeln seiner Kraft: daß er bei der Auswahl der Dramen einzig seiner künstlerischen Ueberzeugung folgt. Das unterscheidet ihn von allen Theaterleitern, die wir heute kennen. Darum lieben wir ihn. Aber er ist ein Direktor wie andre mehr, sobald es auch ihm möglich wird, dem Tag, der Mode, der Kasse sein dramaturgisches Gewissen anzuopfern. Diesmal hat er es getan. Einmal ist oder sei keinmal. Sed disce, monitus!

---

**Vom Schauspielerparlament**

Der erste Eindruck ist imposant. Eine Organisation, die allen andern künstlerischen Berufen als Muster dienen könnte: kaufmännisch vollendet zuverlässig und doch durch das Blut, das Temperament, die Wesensbuntheit ihrer Mitglieder der Kunst verwandt und selbst ein künstlerisches Bild. Solch eine dreitägige Delegiertenversammlung bringt alle menschlichen Regungen zu leidenschaftlicher Entfaltung: Begeisterung, Zorn, Wut, Hohn, Neid, Eitelkeit, Witz, Humor und was nicht noch. Dabei ist lustig anzusehen, wie trotz allem streng sachlichen Interesse und allem aufrichtigen Gemeingefühl der Mensch den Mimen nicht immer verdrängt, wie der an dieser Stelle ganz oder mindestens halb unbewußte Komödenwunsch nach kräftiger Einzelwirkung die besten Herzen übermannt. Da ist, zum Beispiel, der Delegierte von Aschersleben. Was er für den vierten Stand des Schauspielervolkes spricht, würde ihm die Achtung aller sozial fühlenden Seelen eintragen. Wie er es ausdrückt, das trägt ihm fortgesetzt das schallendste Gelächter ein. Sein erster Satz lautet: „Ich erlaube mir seit einigen Jahren in kleinern Ortsverbänden leider engagiert zu sein." Sein letzter Satz lautet: „Eine Frage, die mir nicht beantwortet, sondern mit einem Schütteln des Kopfes darüber hinweggegangen worden ist." Die Heiterkeit ist da wie dort gleich laut. Aber am Anfang ist sie ein Sympathiebeweis und gilt der naiven Unbeholfenheit eines tapfern Menschenkindes, am Schluß geht sie auf seine Kosten, gilt sie nur noch einem Schauspieler, dem der erste Beifall seines jungen Lebens zu Kopf gestiegen ist, und der die überraschend dankbare Rolle am liebsten bis zum andern Morgen ausdehnen würde. Am Anfang hätte gegen diesen Sturmgesellen mit der sozialdemokratisch roten Weste der Ballestrem des Schauspielerparlaments, Max Pohl, kaum wagen dürfen, was er am Schluß gegen den kleinen Provinzmimen unbekümmert, unbeanstandet und erfolgreich wagte: daß er nämlich die Abstimmung über einen direktorenfeindlichen Antrag des Aschersleberers, weil sie zu dessen Gunsten ausgefallen war, für noch gar nicht vorgenommen erklärte, um durch eine neue Abstimmung den Antrag zu Fall zu bringen.

Bei dieser regierungsfreundlichen Gesinnung des Genossenschaftspräsidenten, den die Hoftheaterluft nicht nur künstlerisch beeinflußt hat, ist es freudig zu begrüßen, daß aus der stürmischen Stichwahl für das Amt des zweiten Präsidenten Max Pateeg hervorgegangeu ist. Damit gesellt sich zu den Hochkonservativen ein Fortschrittsmann, der auch auf dem neuen Posten ein heilsames

Gegengewicht gegen allerlei reaktionäre Mächte bilden möge. Nach seiner Vergangenheit ist wenigstens zu hoffen, daß sich unter seinem Mitvorsitz ein so fragwürdiger Vorgang wie die Verhandlung des Falles Kaschowska nicht wiederholen wird. Dieser darmstädter Hofopersängerin hat der Generaldirektor Werner einen erbetenen Krankheitsurlaub gewährt mit den Worten: „Ihrer Entfernung steht nichts im Wege". Als die Dame sich gesund meldet, erfährt sie zu ihrem grenzenlosen Erstaunen, daß nur sie selber unter „Entfernung" ihre zeitweilige, der Dauer nach kontraktlich festgesetzte Entfernung von Darmstadt, daß aber die Direktion darunter nichts andres als — Entlassung verstanden habe. Diese eigentümliche Wortinterpretation des Generaldirektors Werner nennt eine hessische Zeitung „arglistig". Der Fall muß vor die Delegierten. Sie sollen darüber befinden, entweder ob der Generaldirektor wirklich arglistig gehandelt hat, oder ob ein arglistiger Mann fürder Ehrenmitglied der Genossenschaft sein kann. Der Generaldirektor kommt nach Berlin, unterbreitet dem Präsidium in geheimer Sitzung die Akten des Falles und reist, mitsamt den Akten, sofort wieder ab. Das Präsidium aber erklärt in öffentlicher Sitzung den Reichsboten: Herr Werner ist ein ehrenwerter Mann; er bleibt Ehrenmitglied; die Opposition hat zu schweigen. Die Opposition denkt nicht daran, Sie tobt. Ihr Führer Rickelt haut um sich, brüllt sich heiser und steckt mit seiner furchtbar prächtigen Erregung an. Ergebnislos wogt der Männerkampf. Uns mißachteten Zeitungsmenschen schwebt vom ersten Augenblick an das erlösende Wort auf den Lippen. Um es zu finden, wird auch der Ehrenpräsident Barnay nicht die anderthalb Stunden gebraucht haben, die er vergehen läßt, bis er es ausspricht, mit einer scharfen Spitze gegen das Präsidium ausspricht: Es ist unrecht, daß nur der Vorstand, nicht die Versammlung den Generaldirektor gehört; unrecht, daß selbst der Vorstand nur den angeklagten Mann, nicht die anklagende Frau vernommen hat. So jedenfalls ist die Schuldfrage nicht zu beantworten. Herrn Barnay, der ungemein dekorativ wirkt, macht das zum unbestrittenen Oberhaupt dieser Gemeinschaft, was ihn gehindert hat, ein großer Künstler zu werden: seine kühle, klare, unbestechliche, unwiderstehliche Intelligenz. Er sollte sich auch der Preßfrage annehmen.

Diesmal wirft Otto Kienscherf von Köln sie mit Freimut und schönem Enthusiasmus auf. Das alte Lied. Die Genossenschaftszeitung ist ein Witz. Ein wie schlechter Witz, das ist, am zehnten Mai, auch hier dargetan worden. Die Genossenschaft zählt sechstausend Mitglieder. Ihnen ein gediegenes Vereinsorgan zu schaffen, müßte doch wol einer Korporation möglich sein, deren Reinvermögen sich auf sieben Millionen und deren jährlicher Vermögenszuwachs sich auf durchschnittlich eine Viertel Million beläuft. Man nehme davon fünftausend Mark, verwende die sechstausend Mark, die das Blatt jetzt abwirft, für seinen Ausbau statt zu fremden Zwecken, stelle einen jungen, energischen, unternehmungslustigen, sachkundigen und kunstbegeisterten Redakteur an, und man wird in kurzer Zeit ein Vereinsorgan haben, das sich nicht mehr vor der „Allgemeinen Fleischerzeitung" und den „Mitteilungen für das Schuhmachergewerbe" zu verstecken braucht.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 8. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.

Die Schaubühne
27. Dezember 1906
II. Jahrgang Nummer 52

# Die Körperkunst

Arthur Rotenburg, dessen mehr durch innern Ernst als durch äußern Erfolg ausgezeichnete praktische Bemühungen um eine Mehrung unsrer Theaterkunst noch manchem berliner Kunstfreund in Erinnerung sein werden, hat jetzt eine theoretische Schrift ausgehen lassen, die eine ästhetische Grundlegung der Bühnenkunst anstrebt. Die Schrift, in Christiania entstanden und daher mit manch interessantem Exkurs über skandinavisches Theater versehen, ist in Leipzig, bei Poeschel und Kleppenburg, erschienen und führt den Titel: „Verhältnis der Schauspielkunst zum Drama. Eine Feldmesserarbeit". Die in dieser Arbeit aufgestellten Prinzipien der Schauspielkunst entsprechen zu einem großen Teil so sehr den Anschauungen, die ich selbst unlängst in den hier mitgeteilten Bruchstücken meiner ältern Arbeit „Zur Psychologie der Schauspielkunst" entwickelt habe, daß es fast Selbstlob treiben hieße, wollte ich die Rotenburgschen Ansichten preisen. Was Rotenburg von dem primitiven Wesen dieser Kunst, von ihrem Wurzeln im Material des Körpers, von ihrer Entfaltung zu selbstschöpferischer, auch noch dem Dichter gegenüber souveräner Macht sagt, das alles entspricht, zuweilen bis in den Wortlaut hinein, so ganz meinen eigenen Theorien, daß ich mich begnügen muß, eine geistige Gemeinsamkeit festzustellen, die in mancherlei gemeinsam erlebten Erfahrungen der Kunst und Wissenschaft ihre Erklärung haben mag. Um so wesentlicher ist es mir, den Leser, dem ich mit einem Vortrag der Rotenburgschen Prinzipien in vielfacher Hinsicht nichts Neues würde sagen können, auf einen Punkt hinweisen, wo sich meine Auffassung von der Rotenburgschen scharf abwendet — ein Punkt, der mir in den neuern Arbeiten über Schauspielkunst überhaupt sehr häufig verfehlt scheint.

Rotenburg geht von dem unbestreitbaren Satz aus, daß das Material des Schauspielkünstlers sein Körper sei, daß aus den Möglichkeiten dieses Körpers also die Gesetze der Schauspielkunst gewonnen werden müssen, wie die der Sprachkunst aus den Möglichkeiten der Worte und die der Malerei aus denen der Farben. Nun aber begeht Rotenburg — wie die meisten unsrer an der (freilich allein heut entwickelten!) Ästhetik der

bildenden Künste geschulten Bühnenanalytiker — den Fehler, diesen „Körper" für ein rein optisches Gebilde zu halten und deshalb die „Raumphantasie" zur Basis der ganzen theatralischen Kunstübung zu machen. Tatsächlich aber ist der Menschenkörper, mit dem der Schauspieler arbeitet, etwas ganz andres als ein bloßer Gegenstand der Optik und hat zu Folge dessen ästhetisch einen andern als den rein malerischen Raumwert. Das Material des Schauspielers ist kein lineares oder plastisches Gebilde, sondern ein lebendiger Organismus, der mit all seinen, auch den außeroptischen Eindrucksmöglichkeiten, mit allen Funktionen seines Lebens der Kunstübung des Menschendarstellers dienstbar gemacht werden muß. Die auffälligste dieser von den Raumästhetikern vernachlässigten Lebensfunktionen des Körpers ist die akustische: die Menschenstimme. Allerdings scheint mir das gerade von Rotenburg sehr fein bemerkt, daß die Sprache an sich, als Kette verstandesmäßig wirkender logischer Zeichen, kein wesentliches Material des Schauspielers ist, daß der große Schauspieler vielmehr strebt, das Wort, das gewissermaßen nur ein „konventionell erstarrter Gestus" sei, wieder mimisch flüssig zu machen. Aber Rotenburg übersieht, daß die Sprache, neben der ästhetisch belanglosen Qualität ihrer logischen Werte, einfach als Trägerin unsers Stimmklanges, als akustische Körperfunktion eine eminent sinnliche und damit schauspiel-ästhetische Bedeutung hat. Für meine Vorstellung von einem Menschen ist der Klang seiner Stimme beinahe so wichtig wie das Aussehen seines Gesichts, sind seine sprachlichen Modulationen nicht weniger charakteristisch als seine Bewegungen. Es ist ganz falsch, wenn Rotenburg gegen den Belang des Klanglichen argumentiert — mit dem tiefen Eindruck, den fremde, sprachlich nicht verständliche Schauspieler auf uns machen. Das beweist nur, daß die Sprache als logisch-begriffliches Verständigungsmittel in der Tat kein wesentlicher Gegenstand der Schauspielkunst ist. Ich verstehe kein Wort russisch, aber von dem großen Eindruck des Schauspielers Moskwin kann ich nichts so wenig abstrahieren, wie den kindlich hülflosen, schwach nervösen Klang seiner Stimme, und an Stanislawskis unvergeßlichem Satin ist mir nicht weniger wichtig als der optische Eindruck der heiser und trunken rollende Königstigerton seines Organs gewesen. Und wer wollte von der Leistung einer Duse oder eines Kainz das wundervolle — und in gar keiner Weise raumästhetisch einzuordnende — Aroma ihrer Stimme in Abzug bringen? Dieser leider auch in unsrer Bühnenpraxis nicht unmächtige Irrtum führt bei Rotenburg, wie auch sonst, dazu, daß trotz aller Mühe keine reinliche, wirklich qualitative Scheidung zwischen Schauspielkunst und Pantomime möglich wird. Die Pantomime ist nämlich allerdings die Körperkunst, die in freiwilliger Beschränkung den Menschenleib nur als optischen Wert benutzt: deshalb hat sie in ihrer Verstümmlung der Vollnatur für mich stets etwas Gespenstisches, Unheimliches, ja, in niederer Form, als Ballett,

etwas Pathologisches. („Wenn die Taubstummen verrückt werden", sagt Hebbel) Die Schauspielkunst aber ergreift vom lebendigen Körper mit all seinen sinnlich wahrnehmbaren Funktionen Besitz. Zu diesen Funktionen gehören außer den rein optischen und rein akustischen Elementen z. B. jene aus beiden Zeichen ganz unlöslich eigenartig gemischten Körperkonvulsionen, die wir Lachen und Weinen nennen, und die großen Schauspielern stets stärkste Ausdrucks- und Eindrucksmittel sind. Solche Funktion ist auch der Blick des Auges, dessen hypnotische Kraft keineswegs irgendwie als Raumwert zu erklären ist, und der doch z. B. mehr als die halbe Stärke in der Kunst unsers Oscar Sauer ausmacht. Dies Spiel des Auges ist nur letzte — gleichsam zufällig noch optisch faßbare — Form der ungezählten und unkontrollierbaren suggestionsmächtigen Körperfunktionen, die der lebendige Leib des Schauspielers ununterbrochen ins Publikum wirken läßt, und von denen die optischen und akustischen nur gleichsam die oberste und gröbste Schicht bilden. Denn dieses ist das eigentliche Wesen, durch das die Körperkunst des Schauspielers wirkt: daß der Lebensduft eines voll funktionierenden Menschenleibes durch tausend sichtbare und unsichtbare, hörbare und unhörbare Zeichen auf uns niederströmt und uns so die Existenz, das Leben, jenes andern, seinen Leib wie seine Seele, fühlbar, fühlnotwendig macht. Viel eher als mit den einsinnigen Entzückungen, die Maler und Musiker bieten, ist des Schauspielers Wirken mit der Macht des Hypnotiseurs zu vergleichen, der durch die gesamte in seinem Willen konzentrierte Macht seines seelisch-sinnlichen Seins sich die Seele eines andern unterwirft. Wer diese Gesamtfunktion eines lebendigen Organismus auf eine einsinnig wahrnehmbare Gruppe von Bewegungen konzentrieren will, der wird im Detail so viel Gutes und Nützliches sagen können, wie Rotenburg in seiner Abhandlung über die Raumphantasie, aber er wird nie das ganze Wesen der Schauspielkunst umfaßt haben, deren Wirkungsart so groß und so geheimnisvoll ist und sein muß wie eben das Leben selber.

Julius Bab

---

# Friede

(Aus einem Zyklus: „Die stille Stunde")

Sanfte, feierliche Töne,
Breite, schwellende Akkorde,
Weite, stille, große Blicke,
Weite Welten ohne Worte.

Sachte senken sich die Schatten
Klarer, totenstiller Nächte.
Still erstirbt die Welt. Es weben
Tief in mir verborgene Mächte.

Große Harmonie des Lebens.
Ohne Farben, ohne Töne
Strebt die Seele tief zum Grunde,
Daß sie sich mit sich versöhne.

Victor Tausk

# Maximilian Ludwig

Was je den Menschen schwer gefallen,
Eins ist das Bitterste von allen:
Vermissen, was schon unser war,
Den Kranz verlieren aus dem Haar;
Nachdem man sterben sich gesehen,
Mit seiner eignen Leiche gehen.

Zwei Wochen vor dem sechzigsten Geburtstag ist Maximilian Ludwig gestorben, ist er auch des körperlichen Todes gestorben und hat damit der Mehrheit der berliner Theaterfreunde einen Beweis von Lebendigkeit gegeben, wie er ihm viele, viele Jahre nicht vergönnt gewesen war. Nur eine kleine Minderheit hatte nie aufgehört, diesem Künstler anzuhängen. Es sind Menschen von zwei ganz verschiedenen Lebensstufen: teils Genossen meines Alters, teils Männer und Frauen, die in den siebziger Jahren um die Zwenzig herum gewesen waren oder sich gefühlt hatten. Was sie und uns mit Maximilian Ludwig verband, war nicht Liebe oder war es nicht mehr: es war bei ihnen Dankbarkeit gegen einen Schauspieler, der einst ihrer Jugend ein Ideal und den ersten großen Begriff von der Welt des klassischen Dramas gegeben hatte; es war bei uns Mitgefühl mit einem Mann, den wir die Tragik des Grillparzerschen Gedichts im vollsten Ausmaß erfahren, aber mit vollendeter Vornehmheit tragen sahen. Der Tragöde war auf der Höhe des Lebens zum Tragödienhelden geworden und ergriff uns durch dieses menschliche Schicksal stärker, als er uns durch die Gestaltung dichterischer Schicksale selbst in seiner besten Zeit ergriffen hätte.

Wenigstens ist das aus den kritischen Zeugnissen zu schließen, die Ludwigs berliner Anfängen ausgestellt wurden. Es fehlt, 1872, das vibrierende Moll, das letzte unwiderstehliche Etwas. Ludwigs Spiel sei immer durch und durch verständig; er erkenne, um was es sich handle, im ganzen und einzelnen; aber an keiner Stelle empfinde man den zündenden Funken, das natürliche Feuer der Seele. Wir glauben das aufs Wort. Wenn es anders gewesen wäre, hätte nicht schon in den Jahren der Manneskraft klanglose Vergessenheit so rauschendem Ruhm folgen können. Ein ganzes Jahrzehnt war Maximilian Ludwig „der" Schauspieler Berlins.

Er war blühend jung und strahlend schön, hatte, je nach Bedarf, die Anmut oder den Glanz oder die Würde für die sympathischen und dankbaren Rollen des klassischen wie des modernen Repertoires und war dennoch nicht der bloß Wald- und Wiesen-Typus des jugendlichen Helden und Liebhabers. Es lag in ihm ein Element von Reflexion und Nervosität, das sein Temperament dämpfte, aber auch interessanter machte. Diese besondere Mischung hätte Ludwigs Glück werden können, wenn sie nicht solche Eile gehabt hätte, sich in einem unvergleichlich reichern Talent zu wiederholen.

Es kam, 1883, Kainz. Nach dem Johannes der Messias. Nach dem Epigonen mit Gegenwartszügen die Gegenwart selbst in den Farben der Romantik. Dort hatte das Gestern einen Akzent von Heute und damit den Charakter der Zwitterhaftigkeit bekommen. Hier wurde Vergangenes unheimlich gegenwärtig und blieb doch immer Poesie. Es war wie der reinigende Blitz nach schwälendem Wetterleuchten. Die Luft wurde klar, ohne zu dünn zu werden. Man sah wieder besser und atmete leichter. Das mußte einen großen Teil der berliner Kunstgemeinde von Ludwig weg zu Kainz führen. Aber es konnte Ludwig nicht die Sympathieen derer rauben, die aus Grundsatz, ein für allemal, das Schauspielhaus dem Deutschen Theater vorzogen, und denen dieser Schauspieler in seinen eigensten Rollen allein maßgebend war. So lange ihnen Vergleiche erspart blieben . . .

Es kam, 1887, Matkowsky, und Ludwig alterte. Aus Mortimer wurde Leicester, aus Lionel Dunois, aus Carlos Posa, aus Franz Weislingen. Das wäre an sich nicht schlimm gewesen, wenn der neue heroisch-tragische Jüngling etwa den Rang des alten behauptet hätte. Aber neben das gar nicht ungewöhnliche Menschenkind trat ein Gigant, neben den Hügel ein Vulkan, neben ein ernst, klug und fleißig gebildetes Talent das sorglos siegreiche Genie. Es gab keine Gegenwehr. Im Nu stand Ludwig auch in seinem Schauspielhaus an der zweiten Stelle. Immerhin, er lebte noch Gefahr war erst im Verzuge, wenn der Kampf nicht mehr um Personenfragen, wenn er um eine Sache ging.

Es kam, 1891, Rittner, und Ludwig erlosch. Dies wurde jetzt wieder, um mit Bab zu reden, das Wesen der Schauspielkunst: „daß der Lebensduft eines voll funktionierenden Menschenleibes durch tausend sichtbare und unsichtbare, hörbare und unhörbare Zeichen auf uns niederströmt und uns so die Existenz, das Leben

jenes andern, seinen Leib und seine Seele fühlbar, fühlnotwendig macht." Das Genie, dessen Seele unermeßlich ist, durfte nicht nur der Technik dieser monistischen Schauspielkunst, sondern auch ihrem Grundprinzip wesentlich fremd gegenüberstehen. Verloren war aber ein Talent wie Maximilian Ludwig, dessen Seelenumfang und Seelentiefe nicht dafür entschädigte, daß er so etwas wie einen Körper nicht kannte, nie gekannt hatte. Man ging wieder darauf aus, den Menschen durch Zeit und Land, durch Milieu und Abstammung zu bedingen, ihn in voller Treue gegen die Wirklichkeit nachzuschaffen und von jedem Nebenmenschen zu unterscheiden. Ludwig war weder des einen noch des andern fähig. Er hatte stets in edler Hülle ein edles Herz geborgen, ein Herz, das kein Muskel, sondern ein imaginärer Begriff war. Er hatte nicht durch Gang, Haltung, Maske, Geberden- und Mienenspiel individuell gestaltet, er hatte gesprochen, gesprochen, gesprochen. Hatte schwungvoll, schwärmend, im guten Sinne pathetisch, mit Anstand, mit Wucht, ja mit Donnergewalt gesprochen, aber eben nur gesprochen. Sollte er blos darum plötzlich ein Charakteristiker werden, weil die Anciennität des Hoftheaters ihn eines Tages zwang, von Posa zu Philipp, zu Geßler, zu Oktavio Piccolomini überzugehen? Er fuhr fort, eindringliche und doch immer maßvolle Gesten mit Schillers schönen Reden zu begleiten, oder auch umgekehrt, bei vorgebeugtem Oberkörper die gekrümmte Rechte ruckartig vom Ohr zur Stirn zu bewegen, das ganze Publikum kalt zu lassen und eine kleine Minderheit an jedem neuen Abend zu erschüttern.

Denn für uns war sein Schicksal um ihn. Es hatte seine Stimme kummervoll gemacht, hatte sein Auge umflort, hatte, kaum merklich, seine hohe Gestalt gekrümmt. Aber es hatte ihn nicht beugen, nicht sentimental ankränkeln können. Ja, ein gewisser Trotz schien unsern menschlichen Anteil immer wieder in künstlerisches Interesse umzwingen zu wollen. Ach, es war nicht unsre Kunst. Sie war in sich vollkommen, war beste, allerbeste Schule, ohne Schwulst, ohne Opernhaftigkeit, war gefühlt und durchdacht, war, mit einem Wort, wirklich schlechthin meisterhaft. Allein es war Deklamations-, nicht Gestaltungskunst. Der Mensch, der sie übte, konnte uns teuer sein, aber nicht weil er diese Kunst übte, sondern weil er menschlich kämpfte und litt bis an sein Ende.

# Die Marionettenbühne der Chinesen und Japaner

Wenn wir unsre heutige hochentwickelte szenische Darstellungskunst durch die Jahrhunderte zurückverfolgen bis in jene Blütezeit altindischer Kultur, in welcher die Meisterwerke eines Kalidasa zuerst das schönheitsliebende Hinduvolk entzückten, machen wir eine merkwürdige Entdeckung. Wir erfahren nämlich, daß der Leiter dieser Schauspiele den Namen „Sutradhara" trug, d. h. wörtlich „Fädenhalter", was unwiderleglich beweist, daß diese Bezeichnung vom Puppenspiel herübergenommen ist, das also in der Heimat der Lotosblume schon vor dem von lebenden Personen dargestellten Drama existierte, dem es ohne Frage die Wege ebnen half. Ja noch mehr, in diesen uralten Figurenspielen der Indier begegnet uns ein Typus „Vidusaka", der das komische Prinzip in der glücklichsten Weise vertrat und als Ahnherr des ganzen Polichinell-Geschlechts auch das Ansehen unsers heimischen Kasperle vor allen denen rettet, die über eine Kunst vornehm die Nase rümpfen, welche bis auf den heutigen Tag dem menschlichen Illusionsbedürfnis eine reiche Befriedigung gewährt. Wenn also alles darauf hindeutet, daß wir in dem indischen Wunderlande die Heimat der Puppenspiele zu suchen haben, so sind es zwei Nationen des fernen Ostens, die Chinesen und Japaner, die diese aparte Kunst in durchaus selbständiger Weise weiter entwickelten und ihr eine Vollendung zu geben verstanden, die unsre ganze Bewunderung erweckt. Das Marionettentheater genannter Asiaten ist ein Gegenstand, über welchen uns die Erforscher jener Länder in ihren Werken kaum etwas Nennenswertes zu berichten wissen, und doch hebt sich dieses Theater von dem gewaltigen Kulturhintergrunde der beiden großen Mongolenreiche als ein Moment von hervorragender künstlerischer Bedeutung ab, als eine Schöpfung, die, mit allen Merkmalen des Nationalen und Ursprünglichen ausgestattet, uns Europäer durch das Fremdländisch-Seltsame ihrer Ideen und Formen in hohem Maße fesseln muß.

Eine hübsche Anekdote, die als Beleg für das hohe Alter des chinesischen Figurentheaters dienen soll, ist diejenige eines gewissen Yo-Fu-Tsah-Luh, die Professor Schlegel in seiner interessanten Schrift: „Chinesische Spiele und Bräuche in Europa" anführt.

Im Jahre 262 v. Chr. nämlich, zur Zeit der Regierung des Kaisers Kothu aus der Han-Dynastie, sei die in der Provinz Schensi gelegene Stadt Ping durch die kriegserfahrene Gemahlin Mao-Tuns, Oh genannt, belagert worden. Des Kaisers Rat, Tschan Ping, dem die eifersüchtigen Regungen der Dame kein Geheimnis waren, ließ eine schöne, kostbar gekleidete Frauenpuppe auf den Wällen der Festung mittelst verborgener Fäden tanzen. Frau Oh, getäuscht durch die kunstreiche Nachahmung

der Wirklichkeit, hielt die Puppe für lebend, und in der Furcht, ihr Gemahl könne beim Falle der Festung diese Frau zu sich nehmen, ließ sie ihre Soldaten unverzüglich abziehen.

Die außerordentliche Wirkung, welche die chinesischen Marionetten durch ihre die Lebensäußerungen wirklicher Menschen auf das Getreueste imitierenden Bewegungen, sowie durch die Natürlichkeit ihres Spiels bereits in den ältesten Zeiten hervorriefen, wird durch eine andre von Lieh-Tsze erzählte Anekdote drastisch illustriert.

Genanntem Autor zufolge lebte während der Regierung des Königs Muh der Tscheu-Dynastie ein sehr geschickter Mann, namens Yen-Sze, welcher tanzende und singende Figuren verfertigte. Als der König einst in Begleitung seiner Frauen diesem Spiel zusah, liebäugelten die Puppen mit den Damen. Der Herrscher, über diese Verwegenheit entrüstet, befahl, den Yen-Sze zu töten. Dieser aber schnitt, um sich zu rechtfertigen, eine der Figuren vor den Augen des Königs in Stücke und zeigte, daß sie bloß aus Leder, Holz, Leinen und Firniß zusammengesetzt waren.

Der kluge Yen-Sze half durch sein geschicktes Mannöver vielleicht die große Rolle vorbereiten, welche die Marionetten später im Unterhaltungsprogramm des chinesischen Kaiserhofes spielen sollten, wo es eine bestimmte Klasse von Mandarinen gibt, denen besonders die Leitung der kaiserlichen Puppenspiele anvertraut ist. Als der englische Gesandte Sir Lytton Putney die seltene Auszeichnung genoß, zu einer solchen Vorstellung bei Hofe eingeladen zu werden, konnte er die große Wirkung, welche die Darstellung eines historisch-romantischen Schauspiels auf die gesamte Zuhörerschaft hervorbrachte, beobachten, wie er auch die erstaunliche Gewandtheit bewunderte, die die hohen Würdenträger in der Handhabung der kostbar gekleideten Marionetten offenbarten.

Der außerordentlichen Geschicklichkeit, welche die Söhne des Confucius schon früh in allen mechanischen Künsten an den Tag legten, ist es zuzuschreiben, daß ihre Figurenspiele in technischer Beziehung die größte Mannigfaltigkeit zeigten. So verfertigten sie nicht nur höchst kunstvolle Automatenpuppen, die zweifelsohne das Vorbild der mechanischen Theater waren, die ehemals auf den europäischen Jahrmärkten die Bewunderung von Jung und Alt hervorriefen — auch mit ihren durch Fäden regierten Marionetten, Kui-lui genannt, und nicht minder durch das sogenannte Sack-Spiel verstanden sie es, ihr Auditorium in der nachhaltigsten Weise zu fesseln.

Neben den zahlreichen ambulanten Puppenkästen, vom Volke sehr charakteristisch „Herr Kwoh" d. i. „der Kahle" genannt (mit Beziehung auf die große Kinderschar, die sich mit ihren kahlgeschorenen Köpfen um die Kästen zu versammeln pflegt), deren Leiter durch den Realismus ihrer Vorführungen und die außerordentliche, mit derbem Humor gewürzte Lebendigkeit des Spiels selbst erwachsene Zuschauer zu elektrisieren wissen,

gibt es in China auch große stehende Puppenschaubühnen, die in Ausstattungsstücken und Feerien nach Art der französischen und italienischen Marionettentheater arbeiten. Das uralte Motiv der verwunschenen, von einem Drachen bewachten und schließlich durch einen abenteuernden Ritter befreiten Prinzessin ist hierbei ein beliebter Gegenstand der Darstellung, und die mit Tänzen, Turnieren und Aufzügen aller Art gefeierte Heirat der Schönen mit ihrem Retter bietet Gelegenheit, die Sinne der Zuschauer mit prunkvollen Bühnenbildern zu blenden.

Man würde von dem Marionettentheater der Zopfträger nur ein unvollständiges Bild gewinnen, wenn man nicht auch gleichzeitig die im Prinzip mit ihm verwandten chinesischen Schattenspiele in Betracht zöge, über deren ganz unglaubliche Wirkungen die wenigen Europäer, denen bisher Gelegenheit geboten wurde, den Vorstellungen eines derartigen Silhouettentheaters beizuwohnen, nicht Worte der Bewunderung genug finden können.

Daß auch diese feine und intime Kunst zu den frühzeitigen geistigen Errungenschaften der Chinesen gehört, dafür bietet sich uns in dem Tanson vom elften Jahrhundert ein unanfechtbares historisches Zeugnis dar, da dort Erzähler der „Geschichte von den drei Staaten" erwähnt werden, die ihren Schilderungen durch im Stile jener Zeit geschmückte Schattenfiguren größern Nachdruck zu geben suchten. In ein besonders helles Licht aber wird die vollendete Meisterschaft der chinesischen Silhouettenspieler durch die Erzählung des persischen Historikers Rasideddin gerückt, welcher berichtet, daß Ogotai, der Sohn und Nachfolger des furchtbaren Timur Tamerlan einst solche Künstler an seinen Hof zu Samarkand berief, wo sie hinter einem erleuchteten Vorhang wundersame, nie gesehene Spiele aufführten, daß er sie aber mit Schimpf und Schande davonjagte, als sie es wagten, in einer der vorgeführten Figuren das Moslementum zu verspotten.

Während die gleichfalls auf einer hohen Stufe künstlerischer Entwicklung stehende Schattenbühne der Siamesen und Javanen ausschließlich das heroische Genre pflegt, umfaßt das Repertoire der chinesischen alle nur denkbaren Vorgänge der sinnlichen und übersinnlichen Welt, indem sie nicht nur Begebenheiten der Straße und des Alltagslebens mit kräftiger Betonung des Humoristischen auf die Leinwand bringt, sondern auch die transzendentale Sphäre mit ihrem grotesken, wild-phantastischen Geisterspuk wie ihn die taoistische Lehre erzeugte, in ihren Bereich zieht, wobei in Metamorphosen und Dämonenerscheinungen Verblüffendes geleistet wird. Von manchen Darstellungen auf dieser Miniaturbühne — so sage ich an andrer Stelle *) — wird berichtet, daß sie mit geradezu faszinierender

*) „Das Buch der Marionetten". Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters aller Völker von Herm. Siegfr. Rehm. Mit 130 Abbildungen nach Zeichnungen des Verfassers. Berlin, Ernst Frensdorff.

Gewalt auf den Beschauer wirken, so z. B. wenn verfolgte Frauen in einen Tempel treten und dort die Hülfe einer mächtigen Gottheit anflehen, die den Bedrängten durch die seltsamsten Verwandlungen kundgibt, was sie zu ihrem Schutze tun sollen. Man erblickt auf der Leinwand das reichgeschmückte Tempel-Innere, wie es in feierlicher Ruhe daliegt. Dann wird es plötzlich lebendig, eine Tür öffnet sich, und zwei Frauengestalten, Mutter und Tochter, in kostbare Gewänder gekleidet, treten ein. Alles in ihrer Haltung ist natürlich, jede Bewegung bis auf das Getrippel der kleinen Füßchen dem Leben abgelauscht, die Illusion wird nicht durch das kleinste Versehen gestört. Dann sinken die beiden Gestalten vor dem Heiligtum auf die Knie, man sieht ihr inbrünstiges Flehen, erkennt die Schauer, von denen ihre Seelen erfaßt werden, bis mit einem Mal der Gott sich ihnen in deutungsreichen symbolischen Verwandlungen verkündet, die den Zuschauer bis zum Schluß in atemloser Spannung erhalten. — Ein andres Bild. Ein sehnsuchtskranker Sohn bittet den Beherrscher des Schattenreichs, ihm den Geist der verstorbenen Mutter zu zeigen. Man erblickt auf der Szene eine in magischer Dämmerungsstimmung daliegende Landschaft. Im Hintergrund erhebt sich eine Pagode, deren verschwimmendes Abbild der stille See zurückgibt. Alles ist Schweigen und Erwartung. Nun erscheint der Sohn, er macht vor der geweihten Stätte ehrfurchtsvoll seinen Kotau, dann opfert er, die Weihrauchwölkchen steigen empor. Plötzlich setzt die wundersame chinesische Zither mit ihren Silbertönen ein, und, begleitet von ihren Klängen, geht die Verwandlung vor sich. Die Pagode verschwindet, leuchtende Farbenringe zeigen sich, aus welchen langsam die Erscheinung der Mutter hervortritt. Sie spricht zu dem in Schauern erbebenden Sohne, läßt ihn Einblicke in eine verborgene Welt tun, tröstet und stärket ihn. Man hört ihre Seufzer, erkennt an dem Heben und Senken ihrer Brust, an dem ganzen Ausdruck ihrer Physiognomie ihre seelische Erregung. Die Zuschauer befinden sich völlig im Bann des Geisterhaft-Visionären. Endlich nimmt alles wieder seinen frühern Zustand an, der Friede der Nacht hält die Landschaft umfangen, auf der das Silberlicht des Mondes ruht. Schwäne erscheinen auf dem See, die ihr weißes Gefieder in der kühlen Flut baden, und mit dieser poetischen Impression endet das Traumstück. Neben diesen ernsten mystischen Darstellungen weiß die chinesische Schattenbühne auch den Alltagsvorgängen und dem Humor, der dem bürgerlichen Leben der Bewohner des himmlischen Reiches in so seltener Fülle anhaftet, mit köstlichem Realismus gerecht zu werden, und die buntbelebten Szenen der Märkte, der Bazare, Straßen, der Tee- und Opiumbuden, Vergnügungslokale, Hafenplätze, Arbeitsstuben usw. mit ihrem Reichtum an originellen und drastischen Typen führt dieses aus der gesamten nationalen Kultur schöpfende Miniaturtheater, dank der

hochentwickelten artistischen Fähigkeit der Leiter, seinem Publikum in minutiöser Feinheit der Ausführung vor Augen.

Während der Chinese sein Figurentheater mehr zu einer gefälligen Kleinkunst entwickelt, mit deren Hilfe er hin und wieder einige Stunden in angenehmer Weise verändelt, betrachtet der Japaner seine „Ningyo-Shibai", seine Puppenspiele als eine durchaus ernste Kunstsache, als einen Kulturfaktor von maßgebender Bedeutung. Dies beweist nicht allein der Umstand, daß die japanischen Puppenschauhäuser nahezu dieselbe Größe und Einrichtung wie die übrigen Theater des Landes aufweisen, sondern vor allem auch die bemerkenswerte Tatsache, daß die Spielmethode im historischen Drama der Japaner unter dem Einfluß des Darstellungsstils der großen Figurentheater steht, oder, mit andern Worten ausgedrückt, daß der Schauspieler sein Bestes zu geben glaubt, wenn er in Haltung und Geste die Bewegungen einer Marionette nachahmt.

Diese bis zur Groteske hinabsinkende Maniriertheit der Darstellung erklärt denn auch die zum Schreien komische Wirkung, welche die unserm Kunstideal völlig entgegengesetzten Darbietungen der ausschließlich der Pflege des klassischen Dramas gewidmeten sogenannten No-Bühne auf den europäischen Zuschauer ausübt.

Bezüglich des Alters und Ursprungs des japanischen Puppenspiels hat die Forschung bis jetzt Bestimmtes nicht festzustellen vermocht, doch gilt es als erwiesen, daß in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, wo die Regierung den Schauspielergesellschaften infolge der von ihnen ausgehenden verderblichen Einflüsse mit den schärfsten Dekreten zu Leibe ging, die Puppenbühne einen eminenten künstlerischen Aufschwung nahm.

Was uns bei dieser interessiert, sind nicht die Komödien, meist Bearbeitungen älterer oder neuerer Romane in rohester dramatischer Form, sondern deren Einrichtung im allgemeinen, die in technischer und künstlerischer Hinsicht so viel national Eigenartiges und Absonderliches bietet, daß man in der szenischen Kunst aller Völker vergebens nach etwas Ähnlichem sucht, das sich zum Vergleich heranziehen ließ. Ein japanisches Figurentheater großen Stils wie beispielsweise das berühmte nur mit ersten Kräften arbeitende Bunrakuza-Theater in Osaka, ist solide aus Fachwerk gebaut, mit einem Tonziegeldach überdeckt und einem Ausruferturm versehen. Die Anordnung der Plätze entspricht derjenigen der großen Schauspielhäuser, und, wie diese, beginnen auch die genannten und andre Marionettentheater die Vorstellungen gegen acht Uhr morgens, um dann bis Mitternacht ohne Unterbrechung fortzuspielen.

Die dem menschlichen Typus auf das Täuschendste nachgebildeten, mit dem kompliziertesten Mechanismus versehenen Figuren besitzen eine

solche Größe und Schwere, daß es unmöglich ist, ihre Bewegungen durch Drähte oder Schnüre zu bewerkstelligen. Vielmehr ist der Puppenspieler genötigt, gleichzeitig mit der Figur auf der Szene zu erscheinen, und da zur Bedienung eines solchen mechanischen Kunstwerks oft mehr als zwei Hände erforderlich sind, so tritt häufig der Fall ein, daß auf der räumlich sehr ausgedehnten Bühne mehr Menschen als Marionetten sich befinden. Der in den traditionell vorgeschriebenen Zeremonienkleidern auftretende Puppenlenker selbst spricht kein Wort; ihm liegt lediglich die Aufgabe ob, die Bewegungen der Figuren zu dirigieren, wobei er von seinen nach Art unsrer Fehmrichter vermummten Schülern unterstützt wird. Die Erklärung der Stücke ist Sache des Gidayu, Rezitators, der in Gesellschaft des Shamisenspielers rechts neben der Bühne auf der hochgelegenen Drehscheibe seinen Platz hat. Von diesen beiden wichtigen Mitgliedern des japanischen Figurentheaters wird ein hoher Grad künstlerischer Ausbildung verlangt.

„Wohl nirgends" — so sagt ein genauer Kenner des Gegenstandes — „kann man die Illusionsfähigkeit des japanischen Zuschauers so kennen und anstaunen lernen wie in der Marionettenkomödie; es ist verblüffend, wie sich sein Geist über alles hinwegsetzt, was uns stört, wie seine Phantasie ergänzend eintritt, um manches nach unsrer Ansicht Unentbehrliche zu ersetzen, wie er geistig zum Mitarbeiter wird, um dem Dichter zur erwünschten Wirkung zu verhelfen. Wie anders unser blasiertes weltstädtisches Publikum, das förmlich darauf ausgeht, etwas zu finden, das die Bühnenwirkung abschwächt, das sich an den unbedeutendsten Dingen und Zwischenfällen stößt, wenn diese seine hochgespannten Erwartungen auch nur im geringsten enttäuschen. Wollte man an einen Europäer die Zumutung stellen, das Puppentheater als eine ernste Kunstanstalt zu nehmen, so würde man wohl dem Fluch der Lächerlichkeit verfallen. Den Hamlet von einem Hampelmann agiert zu sehen, der von zwei oder drei Männern gelenkt und getragen wird, während z. B. Kainz zur Seite säße und mit vollendeter Meisterschaft das Drama rezitierte, erscheint uns so lächerlich, daß es sich einer ernstlichen Diskussion entzieht. Wie anders in Japan: Bei einer Szene, in der eine Mutter um ihr geraubtes Kind in Klagen ausbricht, sah ich im Puppentheater würdige Frauen und Männer bis ins Innerste erschüttert und sich mit den Ärmeln ihrer Kimonos die Thränen von den Backen wischen. Daß der Rezitator nach einer aufregenden Szene in einen kleinen Bambusnapf speit oder einen Schluck Thee nimmt, um die trocken gewordene Kehle anzufeuchten, geniert den Japaner nicht; er stößt sich auch nicht an den Habtachtrufen, den „Kake-goyes", des Shamisenspielers kurzen, an das Bellen des Hundes gemahnenden Tönen, wodurch er die Zuhörer auf besonders schwierige Passagen aufmerksam zu machen sucht. Wie würden bei uns die „Kurumbos", wört-

lich Neger, erheitern, Kerle, die wie Richter der heiligen Fehme vermummt, vor den Augen des Publikums herumhantieren, Lichter putzen, Puppen beleuchten und mit zwei viereckigen Schlaghölzern, Hiosbiges geheißen, jeden bedeutenden Ausspruch oder wichtigen Moment in der Dichtung durch dröhnendes Aufschlagen auf ein Brett gleichsam unterstreichen".

Meine Ausführungen erschöpfen keineswegs das vielgestaltige Bild der japanischen Marionettenbühne, aber schon aus dem Gesagten dürfte erhellen, daß sie in dem pittoresken Kulturleben des Mikadoreiches eine höchst originelle Seite verkörpert, und es wäre in hohem Grade bedauerlich, wenn die Reform der nationalen Schaubühne, die man dort in die Wege zu leiten sucht, sich auch auf dieses interessante Dokument altjapanischer Kultur erstreckte, das in seiner malerisch phantastischen Eigenart in vollstem Maße Anspruch auf Schonung besitzt.

Herm. S. Rehm

---

# Pariser Chronik

Später als in aller Welt ist im pariser Theaterkalender Neujahr angesetzt. Mitte Oktober ungefähr soll es sein. Aber die Vorhänge gehen über alten Stücken in die Höhe. Was nach und nach an Premieren auftaucht, ist nicht von erster Güte. Die besten Bissen werden für den Lenz aufgehoben. So sahen wir bis Ende November beinahe ein Dutzend Neuheiten, aber kaum Neues, Merkwürdiges, nicht einmal Schlechtes. Der Drill der französischen Bühnenschriftstellerei ist so wunderbar ausgeglichen, daß ihre elegante Konfektionsware fast keine Ausschußexemplare aufweist. Als im vorigen Winter die Société des Auteurs im Streit mit zwei Theaterdirektoren lag und einige dissidierende Autoren ein pekuniäres Interesse daran hatten, ihre Werke anonym spielen zu lassen, geriet der Matin auf den Einfall, diese Stücke mit seinem Namen, sozusagen als Redaktionsleistung zu zeichnen. Der Einfall scheint bizarr, aber er lag nicht sehr fern. Zwei Drittel der französischen Dramatik könnte ganz leicht für individualitätslose Bureauarbeit ausgegeben werden. Der Name des Autors tut so wenig zur Sache, wie der Name des Redakteurs, der dies oder jenes Entrefilet schreibt. „Genialität ohne Talent ist der Teufel der neuern Kunst," sagt Grillparzer. Sein Wort gilt heute noch für Deutschland, wo wertvolle Stoffe keine gleichwertigen Gestalter finden. Es gilt umgekehrt für Frankreich, wo eine Anzahl Talente ohne Genialität ewig dieselben dünnen Gedanken fazettieren und zifelieren.

Der literarische Ehebruch hat also auch diesen Sommer glorreich überlebt. Er wird freilich langsam altersschwach. Seit einigen Jahren

schon hält er sich nur schwer auf den eigenen Beinen. Er steht nicht mehr im Zentrum des Stücks, sondern am Rande. Er sinkt zu einem sekundären Motiv herab. An seine Stelle tritt das Liebesproblem selbst. Die Franzosen fangen wieder an, die Erotik zu studieren, nicht mehr die Sitten und Gesetze, die sie einschnüren, verschieben, entstellen. Die Sozialphilosophie über die Ehescheidung, die der jüngere Dumas auf den Brettern vortrug, ist in Praxis umgesetzt worden. Seitdem der Ehebruch so leicht aus der Welt zu schaffen ist, hat er die dramatische Kraft verloren. Er ist bloß noch zur Hemmung oder Steigerung der Liebe zu gebrauchen. Sehr fest und sicher hat Lucien Besnard in La plus amoureuse es gewagt, die ganze alte Theaterdialektik, über die Ehe von sich zu werfen und ein reines Geschäftsdrama zu schreiben. Man könnte seine Freude an diesem Mut haben, an dieser Kraft frischen Empfindens, an dieser künstlerischen Ehrlichkeit, an der Einfachheit, mit der Besnard seinen Stoff gepackt hat. Aber die Freude bleibt nicht ungetrübt. Ein Mann steht zwischen zwei Frauen, das Thema von Goethes „Stella". Nur Tragik ist da am Platze, nur straffste Komposition möglich. Der französische Autor wollte jedoch sein Stück amüsant machen. Er hielt sich zu lange dabei auf, seinem Seelendrama dreier Menschen die äußere Wahrscheinlichkeit zu verschaffen, es in ein bestimmtes Milieu einzuweben. Politische Späße und kleinstädtische Sitten interessieren uns wenig, wenn zwei Weibchen bis zum Tode um ein Männchen kämpfen. Die Frage nach der „heißern Liebe", die er aufwirft, beantwortet Besnard nicht ganz deutlich. Ist die Liebe, die verzichten und zum Selbstmord führen kann, die tiefere, oder jene, die leben will und, mit aller Kraft und aller List, den entwischten Gatten wieder zurückerobert? Der Mann, um den es sich handelt, ein streberhafter Unterpräfekt, ist als Null gezeichnet. Die Logik des Stückes verlangte das. Denn es wird von den beiden Frauen geführt. Aber was logisch richtig ist, was in der Wirklichkeit vorkommt, wirkt hier psychologisch und dramatisch schief: Man begreift nicht, wie diese Null von Mann solche Liebe wecken kann. Man begreift es nur, wenn man die Liebe rein sexuell auffaßt, was Besnard indessen nicht getan hat. Wenigstens verbraucht er viel zu viel Lyrik, viel zu viel Seelenmalerei, um dem hitzigen Kampf so einfache Umrisse zu lassen. Die eine der Rivalinnen — im Vaudeville von Madame Mégard gespielt — wird zu einer tragischen Figur voller Romantik, die andere — von Mademoiselle Dorzint dargestellt — zu einer mit allen bourgeoisen Kleinlichkeiten behafteten Beamtenfrau, ebenso streberhaft wie ihr Gemahl von Unterpräfekt. Die Sorge um die Milieuschilderung hat da großen Schaden getan. Das ursprünglich scharf und klar ergriffene Problem verliert auf dem Wege zur Lösung, zum Selbstmord der tragischen und zum Sieg der bourgeoisen Figur, die innere Kraft und trotz der Lyrik im Dialog auch viel von der innern Poesie, ohne die es sich nicht gut denken läßt.

Besnard hatte den Ehebruch, der gleich in doppelter Gestalt auftritt, vollkommen nebensächlich behandelt. In die zweite Linie rückt die Diskussion über Gattentreue auch in der ersten Novität, die der ins Odéon übersiedelte Antoine ans Licht brachte, in La Préférée von Lucien Descaves. Das Stück beginnt sechszehn Jahre nach dem Fehltritt der Frau. Der Gatte wird wild und scheidungszornig, als alte Briefe ihm den Irrtum einer gelegenheitsmacherischen Stunde offenbaren. Aber die Fragestellung ist einzig diese: Soll er die Frucht jenes halb unfreiwilligen Fehltritts, die jetzt sein fünfzehnjähriges Lieblingskind geworden ist, einer verjährten Sünde opfern? Nach zwei Akten hat er allen Zorn verjagt. Erziehung und Gewohnheit sind mächtiger als die Stimme des Blutes, der Ehebruch nicht wert, ein hübsches Familienglück zu zerbrechen, und so bleibt es beim alten. Antoine gab die Novität nur als Abschlagszahlung auf einen großartig zu inszenierenden, stets hinausgeschobenen „Julius Cäsar" von Shakespeare, der das eigentliche Debut des ehemaligen Leiters der „Freien Bühne" im zweiten Staatstheater darstellen sollte (und hier gesondert besprochen werden wird.) Die etwas an George Sand erinnernde „Preféré" braucht darum auch literarisch nicht viel ernster genommen zu werden, als eine Verlegenheitspause

Harmloser noch als Besnard und Descaves hat Alfred Capus den Ehebruch für diese Saison aufgeputzt. Er schrieb einen Schwank, dem das Unglück widerfuhr, von Guitry und Huguenet im Théâtre de la Renaissance zu einem Lustspiel hinaufgehoben zu werden. Les Passagères, das sind die Kaprizen eines pariser Ehemanns, die gar keine Bedeutung haben, wenn die Gattin in vollendeter vornehmer Weiblichkeit darüber hinwegsieht, sich höchstens eine Stunde Schmollens ausbittet, um die etwas zerknitterte Seele wieder aufzubügeln. Was Capus an seinem Stoffe reizte, war die Psychologie des amant wider Willen, des amant, der Liaisons anfängt, weil er zu gutmütig ist, den Liebesanträgen zu widerstehen. Aber Capus bleibt durchaus an der Oberfläche. Um des witzigen und paradoxen Dialogs willen verzichtet er darauf, das bischen herauszuholen, das darin steckt. Er kann es sich sogar nicht versagen, die besten Schauspieler von Paris schließlich in die possenhaftesten Situationen zu zwingen. Selten vielleicht wurde deutlicher demonstriert, wie man in Frankreich jetzt künstlerisches Geschick an dürftigsten und wertlosesten Stoff verschwendet. Selbst der anspruchslose Capus wirkt noch zu gehaltvoll für solche Späße. Er will noch Geist und Empfindsamkeit ausgeben, will bei aller Lustigkeit im Grunde ernst sein. Ohne Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt kommt man bei solchen Themen nur weg, wenn man sie in frischer und frecher Satire darstellt wie der junge Sacha Guitry in seinem Erstlingswerk Chez les Zoaques, das Gémier im frühern Théâtre Antoine gegeben hat. Fröhlicher Cynismus predigt da die sexuelle Ungeniertheit der Naturvölker, nicht weil er sie für ein Ideal

hält, für eine Rückkehr zur Natur, sondern weil sie ja längst auch in Europa Tatsache geworden ist und nur in einfältiger Heuchelei versteckt wird.

Auch die Comédie Française hat eine Novität mit Unterschätzung der Ehe gebracht: Les Mouettes von Paul Adam. Sie hatte große Eile, mit diesem dramatisierten Roman den Durchfall der Courtisane, des philosophischen Versdramas eines Zwanzigjährigen, vergessen zu machen, hat aber den Teufel nur mit Beelzebub ausgetrieben. Denn Paul Adam kam sehr hochtrabend heran, voll Eifer, Ibsen und Nietzsche zugleich zu entthronen. Er könnte dies vielleicht auf jedem andern literarischem Gebiet fertig bringen, nur nicht im Drama. Dazu fehlt ihm das Einfachste und Notwendigste, nämlich alles, was den Dramatiker zum Dramatiker macht. Blos in der Comédie Française, bei der unerschöpflichen Freundlichkeit ihres Direktors, haben solche urgewaltigen Verkennungen der Bühnentechnik Aussicht, angenommen und aufgeführt zu werden. Die zum abgebrauchten Cliché gewordene Formkunst der Franzosen hat hier vollkommen versagt. Paul Adam hat sein Körbchen von eigenen und angelesenen Ideen mit der Hülflosigkeit eines Kindes ausgeschüttet, wahllos, gestaltlos, ungeordnet zusammengerafft und Körbchen und Inhalt im Stich gelassen, als er sich nicht mehr auskannte. Mit einer Ahnungslosigkeit, die ihn beneidenswert glücklich machen muß, ging er an dem prachtvollsten dramatischen Konflikt vorüber. Er setzt einen ehrlichen, tiefen Mann in bescheidene, vielleicht sogar beengende Verhältnisse, die ihn hindern, seine geistigen Kräfte zur vollen Entwicklung zu bringen. Dem ehrlichen und tiefen Mann wird Gelegenheit geboten, eine entzückende reiche Frau zu heiraten, an deren Seite sein Schaffen, von neuer Liebe gefördert und veredelt, sich ungehemmt entfalten könnte. Der ehrliche und tiefe Mann braucht blos sich mit der Notwendigkeit abzufinden, die in beschränkter, aber opferwilliger Liebe an ihm klebende Gattin sanft oder grob bei Seite zu schieben. Dem ehrlichen, tiefen Mann fällt es aber nicht im Entferntesten ein, sich mit diesen Gewissensfragen abzugeben. Er gehorcht mechanisch einem forschen Geschäftsmann, der Nietzsches Moral von der mitleidbefreiten Selbstherrlichkeit der höhern Menschen predigt. Der ehrliche, tiefe Mann ist nämlich ein armer Landarzt. Er arbeitet an einem Serum gegen irgend eine böse Krankheit. Um die Arbeiten zum Ziele zu führen, bedürfte er großer Geldmittel. Diese Geldmittel bieten sich ihm in Gestalt jener reichen Witwe und Cousine. Freilich, der Serumfinder wäre nie auf diese Idee gekommen; der Geschäftsmann stößt ihn darauf, und sofort ist er, der ehrliche, tiefe Mann, bereit, die arme gegen die reiche Frau einzutauschen. Allerdings, er und Paul Adam verlieren den Mut, als das Opfer tatsächlich geschossen werden soll, wie man Seemöven — daher der Titel — abschießt. Die arme Gattin, eine Heilige, will sich scheiden lassen, aber der Gatte bringt es doch nicht übers Herz, sie von sich zu stoßen, und das Serum

bleibt unerfunden, zum fürchterlichen Zorn des kapitallosen Geschäftsmannes mit der angeblichen Nietzsche-Moral, der unerhörte Gewinne damit machen wollte.

Bemerkenswert an diesen „Seemöven" scheint mir, daß sie mit der gleichen Sorglosigkeit wie Capus oder Besnard über die Frage der Ehe und Ehescheidung hinwegfliegen. Die Scheidung ist eine bloße Formalität, nicht wichtiger, nicht umständlicher als die Eintragung ins Standesamtsregister. Handelt es sich hier um Zufälle oder um die ersten Glieder einer langen Reihe, die schließlich eine literarische Tendenz werden könnte? In der leichtern pariser Theaterware, in den Vaudevilles, die man nicht einzeln zu nennen braucht, werden Ehe und Ehebruch auch frivoler und frivoler genommen. Um nur die hübsche Posse des Gymnase zu erwähnen: Mademoiselle Josette, ma femme von Gabault und Charvay. Hier heiratet man sich zum Schein, weil die Frau um einer Erbschaft willen bis zum neunzehnten Jahr unter der Haube sein soll, und verliebt sich ernstlich erst nachher. Freilich den Autoren war es nur darauf angekommen, ein naives, junges Ding unter ein Dach mit einem Mann zu bringen und aus dieser Situation möglichst viel Komik herauszuziehen. Auch ist die Idee schon in der „Notbrücke" von Gréfac und de Croisset verarbeitet worden. Aber das Charakteristikum der literarischen Tendenz ist unverkennbar. Das endliche „Sichkriegen" hat nichts mehr mit der Ehe zu tun: wir sind auf dem Terrain reinster Erotik, wo man keine sozialen Hintergedanken mehr hat.

Ich brauche den Faden meiner Chronik kaum zu zerreißen, um ihn zur Vierge d'Avila hinüberzuleiten, in der Catulle Mendès die Askese der heiligen Therese glorifiziert. Auch diese fünfaktige Versdragödie, von Sarah Bernhardt psalmodiert, ist eine liebespsychologische Studie, nur negativ, mystisch, voll von müder Schwärmerei für mittelalterliche Entsagungskraft. Wer genau zusieht und viel Eifer mitbringt, kann in diesen endlosen Versen vielleicht ein paar lyrische Schönheiten entdecken, dramatische Wirkung jedoch an keiner Stelle. Das mag weiter nicht wundernehmen. Catulle Mendès war nie ein Dramatiker und selbst in seinen Theaterkritiken stets ein Poet. Aber daß der Poet jetzt das mystische Christentum der spanischen Heiligen besingt, ohne moderne Gedanken und modernes Empfinden einzuflechten, ist eine Ueberraschung, die freilich nur dann näherer Betrachtung wert wäre, wenn die Vierge d'Avila dem Wagnerschen „Parsifal" an Kunstwert gleichstände. Sie tut das so wenig, wie die frühern Werke Catulles sich mit den frühern Kompositionen Wagners vergleichen lassen.

Der einzige Erfolg aus dem Saisonanfang, über den ich berichten kann, ist kein Theaterstück, sondern politische Propaganda. Gémier, der im Theater am Boulevard Strasbourg Antoines Nachfolge übernahm, bleibt dem Programm des Meisters getreu und sieht mehr auswirkungs-

volle Stoffe als auf fein gedrechselte Stücke. Ein soziales Übel kinematographisch zu demonstrieren, als Anklage ins Publikum zu schleudern, genügt. Aber Gémier versteht sich ausgezeichnet auf dieses Genre von Theaterleitung. Er hat in Biribi, einem Dreiakter von Darien und Lauras, die Soldatenschinderei in den nordafrikanischen Strafkompagnien zu einem Kassenstück ersten Ranges verwertet. An Kunst bedurfte es dazu nur der Kunst des Regisseurs. Die Autoren selbst tragen blos Erlebnisse und Tatsachen herbei, alle jene offiziell genehmigten oder von Unteroffiziersphantasie frei erfundenen Torturen, die man in den Strafkompagnien anwendet, auch einzelne Typen von Sträflingen. Da die Versetzung nach Biribi jedem wehrpflichtigen Franzosen droht, so begreift es sich von selbst, daß das Publikum in Massen zu dieser Schaustellung auf dem Theater herbeiströmt. Friedrich Hotho

---

# Die technische Bildung des Regisseurs

## VI

Zwischen Hell und Dunkel — Weiß und Schwarz — liegt der ganze Kreis der Farben, die man in primäre, sekundäre und tertiäre Farben unterscheidet. Primäre Farben sind die Spektralfarben Rot, Blau, Gelb. Sie sind durch Mischung nicht herstellbar. Die sekundären Farben — ebenfalls Spektralfarben — entstehen durch Vermischung zweier primären. Primäre und sekundäre Farben sind zu künstlerischen Zwecken selten anwendbar. Die bei der Mischung zweier Primärfarben zu einer Sekundärfarbe fehlende dritte heißt Kontrast-, Komplementär- oder Ergänzungsfarbe. Die tertiären — gebrochenen — Farben entstehen durch Verschmelzung zweier sekundären oder der sekundären mit ihren Komplementärfarben. Sie sind die wichtigsten für den Künstler und durch Veränderung ihrer Mischungsverhältnisse unendlich wandlungsfähig.

Nach der Art der Wirkung unterscheidet man die Farben in kalte und warme Töne. Warme Farben enthalten viel Rot und Gelb; mit Grün und Blau versetzt, neigen sie — ebenso wie das tertiäre Grau — zu den kalten Tönen. Helle Farbenwerte wirken weniger warm als dunkle. Der zwischen Warm und Kalt herrschende Gegensatz ist ein Mittel zur Hervorhebung des Körperlichen. Gewänder in warmen Tönen vor einem kalten Grunde, und umgekehrt, werden den plastischen Effekt nicht verfehlen.

Jede Farbe wird durch Zusammenstellung mit ihrer Komplementärfarbe gehoben und dadurch glanzvoller, ein Moment, das bei Farbenzusammenstellungen zu einzelnen Kostümen und besonders bei Kostümgruppen zu beachten ist. Gedämpftes Licht verstärkt diese Wirkung, ver-

mehrtes schwächt sie. Eingeschobenes Schwarz, Grau oder Weiß hebt die Kontrastwirkung auf.

Die Ansichten über zweifache Farbenzusammenstellung sind in einzelnen Fällen geteilt, wegen des künstlerischen Wertes mancher etwas hart wirkenden Ergänzungsfarben. Beispiele hierfür bietet die chinesische Kunst, bei der man die oft vorkommende Kombination von Rot und Grün als gemein hingestellt hat. Jännicke (Farbenharmonie) erklärt das jedoch als zu weit gehend, „indem — bei Beurteilung der Wirkung auf räumliche Ausdehnung — Sättigungsgrade, Schattierung usw. berücksichtigt werden müssen und selbst verpönte Zusammenstellungen bei geschmackvoller Wahl harmonischer wirken, als z. B. Blau und Grün in der japanischen Kunst. So wirkt Chromgelb mit Ultramarin bei gleicher Ausdehnung sehr hart und fast noch unangenehmer, sobald das Chromgelb vorherrscht, während dagegen an der Gewandung feine Verzierungen in Chromgelb auf blauem Grunde ungemein glanzvoll wirken. Im ganzen darf man Ergänzungsfarben um so unbesorgter anwenden, je mehr die Töne sich Schwarz, Braun oder Grau nähern." Nachstehende Übersicht gibt die Wirkungen von farbigen Kombinationen. Ich folge dabei hauptsächlich dem Werk Jännickes, das ich jedem Bühnenkünstler bestens empfehle.

Rot als Scharlach, Karmin oder Krapp am besten mit Blau und Grün. Die erste Kombination, die wirksamste, ist uralt und schon in Aegypten, Ninive Griechenland und in der maurischen Ornamentik angewandt worden. Die Verbindung mit Grün bietet besonders in den hellren Nüancen hübsche Effekte. Glanzvoll ist die Verschmelzung von Rot mit Goldgelb (Metallgold), wozu noch Schwarz höchst wirkungsvoll treten kann. Rot und Schwarz allein wirken nicht. In Verbindung mit Rot enthaltenden Farbmischungen (Orange, Violett) ist Rot nicht anzuwenden. Eine Ausnahme von obigen Nebenstellungen bildet Zinnober, das nur mit Blau günstig kontrastiert. Orange mit Blau, besonders Ultramarin, ist eine vorzügliche Zusammenstellung. Ebenso ist die mit Grün (Blaugrün) nicht unschön. Ernste Stimmungen weckt die Verbindung von Braun und Blau, die auch besonders für die Gewandung der mater dolorosa bevorzugt wird. Orangegelb, tieferes Gelb, Goldgelb bildet mit Ultramarin prachtvolle Kombinationen, danach mit Violett und Purpur. Verbindungen mit Rot enthaltenden Farben sind unwirksam, ebenso wie die mit Grün. Gelb mit Violett (besonders dunklerm), mit Karmoisin und Purpur ergibt angenehme Kontraste. Besonders günstig ist die Zusammenstellung mit Dunkelgelb. Scharlach und Blau ergeben weniger angenehme Verbindungen; die mit Grün verlieren überhaupt. Gelbgrün wirkt am günstigsten mit Violett, dann mit Karmoisin und Purpur. Grün (Blattgrün) empfiehlt sich mit Violett und den verschiedenen Nüancen von Rot (meistens hellere Töne). Blau mit seinen wirkungs-

vollen Zusammenstellungen ergibt sich leicht aus der Umkehrung obiger Verbindungen. Metalliges Gold paßt günstig zu Verbindungen mit Ultramarin und tiefem Rot, weniger mit Grün und Hellblau.

Zu Zusammenstellungen von drei oder mehr Farben dient am besten der Farbenkreis von Adam (es sei hier auch auf das Farbenklavier verwiesen, das praktische Versuche in Farbenkombinationen erleichtert). Er enthält vierundzwanzig verschiedenfarbige Sektoren. Den wirksamsten Dreiklang ergibt die Formel Eins, Neun, Siebzehn. Wirksam, aber unruhig ist der Akkord Rot, Blau, Gelb, als Karmin, Ultramalin und Gelborauge; zart die Nebenstellung von Purpur, Cyanblau und lebhaftes Gelb. Kaum weniger prächtig ist die Kombination Grün, Orange, Violett. Dann verdienen noch Verbindungen wie: Scharlach, Gelb, Violett, sowie mit Grün, Indigo — Blauviolett mit Rotorange und Gelbgrün hervorgehoben zu werden. — Zusammenstellungen von vier und mehr Farbtönen, haben für den Spielleiter wenig praktischen Wert.

Bei Kombinationen mit Weiß wirken helle Farbentöne am besten (Hellblau, Grün, fattes Gelb, Orange und Rosa). Sie erscheinen durch die Kontrastwirkung des Weiß tiefer. Verbindungen mit dunkeln Farben sind mißtönig: Schwarz mit hellen und dunkeln Tönen wirkt gleich gut. Schwarz drückt helle Farben herab; sie erscheinen fast weiß, weshalb sie nicht zu blaß anzuwenden vorteilhaft ist. Blau, Grün und Violett mit Schwarz zusammenzustellen, ist unkünstlerisch. Die Kombinationen mit Grau sind fast alle günstig und mehr oder weniger reizvoll, besonders mit Gelb, Orange und Scharlach. Metallisches Gold und Silber kann als Ornament zu allen Farben treten.

Die Wichtigkeit der Farbenlehre für den Bühnenmann ergibt sich aus obigen Ausführungen von selbst, denn die Verwendungsfähigkeit ihrer Gesetze erstreckt sich nicht nur auf das Kostüm, sondern auch auf die farbige Zusammenstellung des Bühnenbildes überhaupt, sei es nun Architektur, Landschaft oder Interieur. Freilich sind ihre Gesetze praktisch nur durchführbar, wenn für ihre Anwendung eine Stellung in der Szene zu Grunde gelegt wird, die sich dem Zuschauer am nachhaltigsten als feststehendes Bild einprägt. Aber auch während des bewegtern Spiels kann der Darsteller die Farbe seines Kostüms mit der irgend eines Möbels, einer Wand, einer Portiere, einer Mauer u. s. w. in kunstvollen Gegensatz bringen und auf diese Weise nicht nur durch seine Plastik, sondern auch durch die Farbe künstlerisch wirken.

* * *

Mit der technischen Behandlung der Farben ist die technische Vorarbeit des Regisseurs beendigt. Jetzt heißt es, die gewonnenen Ergebnisse derart mit dem Wort der Dichtung und den Gesetzen der Darstellung zu verschmelzen, daß das Geschaffene in Wirklichkeit ein Gesamtkunstwerk ist.

Dr. Hanns Hannsen

# Kasperle-Theater

## Aus den Theaterkanzleien

### VIII

Kein Mobiliar, ausser der Klingel, die den Ankömmling meldet, einer Schachtel Zigaretten, Zündhölzchen und dem Direktor.

Ein Schauspieler (sehr niedergeschlagen, ist im Begriff zu gehen. In der Tür begegnet er einem andern, dem die Illusion noch nicht genommen ist. Er bleibt stehen, sagt gebrochen: „Sie Ärmster!“ und verschwindet.

Der andre Schauspieler (vollends herein; spricht, kämmt und kleidet sich äusserst schwungvoll): Bitte Herrn Direktor um Entschuldigung. Will Ihnen meine wohlerprobten Kräfte zur Verfügung stellen. Ihre künstlerischen Absichten sind mir aus der Seele gesprochen. Ich begann meine . . . . . (er erzählt seine ganze schrecklich glorreiche Bühnenlaufbahn, dann schweigt er und wartet auf Antwort)

Direktor: . . . . .

Schauspieler: . . . hm! . . (Fasst sich schnell und fährt fort): Ich spiele alle Fächer, Sie werden zufrieden sein und gute Geschäfte mit mir machen. (sieht ihn fragend an)

Direktor: . . . . (verächtlich) . . . .

Schauspieler: . . . . .

Direktor (verharrt noch lange nichts sagend, dann schüttelt er ganz unmerklich den Kopf).

Schauspieler: Verzeihung, wenn ich gestört habe. (Ab)

Da es wieder klingelt, behält der Direktor gleich sein Kopfschütteln bei, während ein indifferentes männliches Wesen eintritt. Es behält seinen Riesenschlapphut auf, kümmert sich garnicht um den Direktor, sondern starrt blos ins Leere. Es spricht nicht, der Direktor hört auf, kopfzuschütteln. Nach stundenlangem gegenseitigen Schweigen

Direktor (begeistert aufspringend): Sie müssen mein Ideal: „Das Primitive in der Schauspielkunst“ herrlich verwirklichen können. Ich engagiere Sie für den Hamlet.

Quaglio

---

# Rundschau

### Ein tschechisches Drama

Von dem modernen Drama der Tschechen war bisher bei uns fast garnichts bekannt. Vermutlich deshalb, weil es uns und unsrer geistigen Entwicklung bisher noch nichts zu geben hat. Denn wie die Lyrik aus der besondern Kultur einer Persönlichkeit und der Roman aus der besondern Kultur einer Klasse, so wächst das eigene Drama nur aus der besondern Kultur einer ganzen Nation. Darin scheinen aber die Tschechen noch nicht ganz fertig zu sein; sie empfangen noch immer, zum Hergeben sind sie noch nicht gekommen. Ich weiß nun nicht, ob „Freie Wolken“, ein tschechisches Schauspiel, das man unlängst in Wien gesehen hat, irgendwie als typisch für die jetzige dramatische Produktion dieses Volkes genommen werden darf. Es ist jedoch zu vermuten, daß der Autor, Jaroslav Kvap'l, der als Dramateur am Nationaltheater in Prag arbeitet, möglichst lebendige Kenntnis von den spezifisch dramatischen Strebungen und Empfindlichkeiten in seinem Publikum hat. Er dürfte wissen, welche Literatur ihm auf dem Theater geboten wird, und welche ihm geboten werden kann. Das gibt immerhin eine Richtung an, verrät den Takt eines Pulsschlags, zeigt

einen beträchtlichen Teil dieses Kreises künstlerischer Dinge. Stützt man sich darauf, so bestärkt sich die Meinung, daß die dramatische Kunst der Tschechen ihre eigene nationale Form noch sucht, aus der Tiefe des Volkstums noch kein sicheres Gefühl dafür heraufgeholt hat und indessen zwischen fremden Zügen und Ideen zu tasten genötigt ist. Denn dieses Stück, in vielen Eigenschaften sehr gut, ist doch in keiner frei. Die Welt seiner Gedanken hat ein durchaus germanisches Gesicht. Die Frage nach der Freiheit und Besonderheit des Individuums — im Erotischen, wie im Lebenskampf — wird bewegt. Eine Frage, die durch unser ganzes deutsches Drama geht, in den „Räubern", wie im „Tasso", im „Prinzen von Homburg", wie in „Herodes und Mariamne", und die in unsern Zeiten durch Geister germanischen Stammes, die jetzt den eigentlich deutschen an Kraft noch weit überlegen sind, durch Ibsen und Strindberg, in schärfster Klarheit und mit zwingender psychologischer Gewalt auf ihre dramatisch-philosophischen Urelemente zurückgeführt worden ist. Hier aber, im Werk dieses Tschechen, arbeiten die Gewalten der Konflikte, die diese Fragen umschließen, noch durchaus logisch, in wissender Rede und Gegenrede. Das Unbewußte, im völlig frei erlebten Drama das eigentlich Treibende und der Kern aller Gestaltung, ist hier durchaus ausgeschaltet. Darum sind auch die fünf Menschen, die in diesem Stück reden, alle fast gleichmäßig klug und gut. Das Verständnis des Persönlichen ist bei ihnen gemeinsame Voraussetzung; nur die Verschiedenheit der Lebenskreise bringt da Verschiedenheiten und Gegensätze. Das alles kann durch Diskussion und Überzeugung ausgeglichen werden; und ist die letzte schmerzliche Überzeugung erreicht, dann endet auch das Stück.

Es muß notgedrungen, gerade weil es aus einer Frage von so spezifisch germanischer Geistesbeschaffenheit entwickelt ist, die nur erhorcht, nicht im tiefsten Eigenen erlebt sein mag, einen so ungermanischen, das heißt untragischen, kampf- und trostlosen Lauf nehmen. Darin zeigt sich dann doch verwandtes Volkstum — der Vergleich mit den Russen drängt sich auf. Denn das ist die Methode der Russen, aus größten Fragen breiteste Gespräche zu spinnen, sie in Gegensätzen der Meinungen, nicht der Charaktere, kreuz und quer, nicht geradeaus gegeneinander zu führen, ihren ganzen Reichtum an Gedanken auszuschöpfen und, wenn dieser Kreis umschritten ist, den Hörer zu entlassen, gleichgiltig, an welchem Punkte er eben steht. Eine Methode, die im innern Leben dieses slavischen Volkes wurzeln mag, die bei den russischen Dichtungen schon so echt und so natürlich erscheint, daß wir längst über ihr fremdartig undramatisches Wesen hinaus in die Tiefen der persönlichen Stimmung des Werkes vordringen können. Diese Methode erscheint hier wieder. Nicht als eigener Gewinn, als unvergleichliche Besonderheit einer nationalen dramatischen Form; denn sonst müßte sie freier, stärker, unmittelbarer wirken und hätte sicherlich auch den Inhalt an Gedanken irgendwie umgebildet und seinem germanischen Ursprung entfremdet. Aber daß diese Methode doch aus verwandten Zügen einer verwandten Volksseele kommt, läßt sich an der Stimmung verspüren, die sich als ein ungewolltes Produkt ihrer Arbeit aus ihr erzeugt. Es ist nicht die ungeheure Melancholie, das starke Weltleid und die rein denkerische Weltüberwindung der russischen Dialoge, sondern ein hellerer, mehr sachlicher Schmerz, der unter den Dingen, nicht nur in den Gedanken, nach Erlösung umhertastet, der sich an die Menschen hält, von

Menschen etwas erhofft und nur noch nicht ganz mit ihnen fertig werden kann. Gleichsam ein irdischeres, wirklicheres Rußland, an Stelle des phantastischen west-östlichen Märchens, als das uns Rußland heute noch immer erscheinen muß. Diese Stimmung, der eigentlich dichterische Wert des Stückes, kann wohl etwas umschließen, das, zur richtigen Freiheit seines vollen Ausdrucks entwickelt, den Weg zu einer ganz eigenen dramatischen Kunst anzeigen könnte. Und diese müßte, an persönlichen Gebilden sparsamer, an unendlich verschwebenden Stimmungen reicher als die deutsche, voll Tageshelle und doch voll Melodie, uns, wenn sie erst groß geworden ist, harmonisch zur russischen hinüberleiten, die wir ja jetzt noch als an einem ganz andern, mit uns unverbundenen Ende alles dramatischen Wesens stehend empfinden.

Die Aufführung — wieder am „Intimen Theater" — war diesmal deutlich und übersichtlich, von ein paar Schauspielern getragen, die den Satz wenigstens im Ganzen ließen und das Wort nicht hinderten, seinen Sinn und seine Stimmung herzugeben. Es war nichts Großes, aber es war mit Willen und in Ordnung gemacht. Man hatte einen Regisseur arbeiten lassen, und so ist denn auch, mit Mängeln gewiß, aber richtig gegliedert und dem Verständnis zugänglich, auf der Bühne das Werk erschienen, das man eigentlich geben wollte. Wer sonst die Vorstellungen dieses Theaters zu besuchen pflegt, muß dem Regisseur hierfür sehr dankbar sein. Willi Handl

---

### Shaws Dilemma

„Des Doktors Dilemma", Shaws erst vor kurzem fertig gestelltes Stück, war noch brühwarm, sozusagen, vom Court Theatre zur Aufführung angenommen worden, um dann mit all der intellektuellen Begeisterung herausgebracht zu werden, die ein Charakteristikum der Shaw-Anhänger ist. Aber Shaws eigenes Publikum, nun schon so lange an die bestimmte geistige Diät gewöhnt, es wollte nicht ganz bis zum Schluß mitgehen; es begrüßte ein prächtig blitzendes Feuerwerk Shawscher Sarkasmen mit verständnisinnigem Lächeln, aber es schien perplex ob des Endes, als Shaw ihm nämlich scheinbar ganz unbegründet mit einer Tatsache ins Gesicht sprang, an die niemand auch nur im entferntesten gedacht hatte. Aus des Doktors Dilemma ward so Shaws eigenes Dilemma. Aber Shaw mag es wohl gar nicht fühlen. Er scheert sich den Teufel um Spielregel und Gesetze; ihm dient das Theater zu seinem eigensten Zweck, zu dem er es sich erfunden hätte, wäre es nicht schon vorhanden gewesen. Ihm muß sich das Theater, nicht er ihm beugen. Wer zu mir ins Theater kommt, sagt er, muß, wenigstens für die Zeit, die er mit mir zubringen will, verbrennen, was er angebetet, und anbeten, was er verbrannt hat. In einem Interview sagte er es: Das intellektuelle Publikum wird zu dem Stück kommen, um das eine Lösung dringend erheischende moderne Problem: Der Doktor, der Mann, der ein Geldinteresse daran hat, zu verstümmeln, und eine absolute, obrigkeitlich beglaubigte Konzession, zu morden, besprochen zu hören. Diese Besprechung nimmt den ersten Akt ein. Dann erst hebt das im Titel des Stücks angekündigte Thema: das Dilemma des Doktors an. Zwar, wenn man will, kann man die Diskussion des ersten Aktes zwischen den sechs Doktoren, deren jeder einen Typ und jeder doch ein überaus scharfgetroffenes Individuum von sicherm Eigenleben darstellt, als Einleitung zu dem Thema des Titels nehmen;

jedoch sie besteht für sich selbst, auf Grund eigenen Rechts, als Konversationsthema Shaws, der eben, wie immer, oberster und willkürlicher Herr über Sein und Werden seiner Gestalten und Gestaltungen ist. Jedem Dramatiker, der dem innern großen Gesetze des Kosmos nachzustreben trachtet, der zur Einheit hinstrebt, ihm würde solch eine Einleitung und vieles andre in diesem Stück als arger Fehler — mit Recht — angekreidet werden, ohne daß sich der Kritiker deshalb als scheeler Beckmesser fühlen müßte. Shaw würde ob solchen Tadels nur belustigt lachen. Und er hätte recht. Er gibt, was er hat, und es ist sinnlos, Feigen vom Dattelbaum zu erlangen. So bleibt also nur die Frage übrig: ist, was Shaw uns gibt, von solchem Interesse und Wert, daß man sich mit ihm beschäftigen muß? Die Frage läßt sich vom engern englischen und vom weiteren internationalen Standpunkt aus beantworten. Von jenem Standpunkt muß sie mit Ja beantwortet werden, wozu sogar schon sichtbare Resultate nötigen: so vor allem das Court Theatre selbst, das nun zu einer Stätte neuen dramatischen Lebens herangewachsen ist unter dem Schutz und Schirm Shaws. Und wenn man vom internationalen Standpunkt auch bestreiten muß, daß Shaw ein ganzer Dichter ist, so verarbeitet er doch, was er findet, in einer Weise, daß dadurch auf Leben, Gesellschaft und Individuum Schlaglichter fallen, vor denen keine verhüllenden Schleier bestehen.

Drei Themen werden in dem neusten Stück zugleich vorgenommen: einmal das von ihm selbst als das wichtigste hingestellte dringliche Problem des Doktors, des „konzessionierten Mörders", zu dessen Behandlung Shaw jene sechs Vertreter der ärztlichen Profession im Wortkampf aufeinander platzen läßt: hie Chirurgie, hie Heilserum usw. Sodann das Thema vom Leben und vom Tode, zu dem ihn Mr William Archer in einem seiner Theaterbesprechungen in der „Tribune" aufgestachelt hat, als er meinte, Shaw habe noch immer vermieden, auf der Bühne mit dem Tode zu ringen, das aber erst sei der eigentliche Prüfstein des großen Dramatikers. Und schließlich das Thema, das dem Stück den Namen gibt, das also wir als das wichtigste anzusehen geneigt sind, als ein Thema, dem die andern nur als Relief dienen, das aber in Wirklichkeit nur eine Art Verbindung zwischen jenen beiden darstellt. Bei der Diskussion des ersten Themas geht es sehr lebhaft zu, und die einzelnen Vertreter ihrer Theorien enthüllen sich nicht nur als Aerzte, sondern auch als Menschen. Des Doktors Dilemma, das Uebergangs-Thema, besteht darin, daß ein Serumserfinder den Kampf in sich auszufechten hat, ob er einen als moralisch unwürdig erfundenen, aber überaus genialen Künstler, Mann einer schönen, faszinierenden Frau, oder aber seinen Jugendfreund, einen Armenarzt, mit dem nur noch für einen einmaligen Gebrauch vorhandenen Heilserum retten soll — beide nämlich leiden an der Schwindsucht. Dieser innere Kampf aber wird nun gar nicht in den Mittelpunkt gerückt, sondern nur behandelt, wenn es gerade so paßt. Der Doktor endet ihn so, daß er dem Armenarzt hilft und den Künstler und moralischen Lumpen, der auch vor allem im Pumpen ein wahres Genie ist, absichtlich tötet, indem er sein in seiner Wirkung nur ihm vertrautes Serum dem Arzt des Künstlers, der köstlichen Figur eines lebemännischen fashionablen Gesellschaftsarztes, das Serum zur Behandlung des Künstlers gibt, wissend, welch Resultat das fast

unfehlbar nach sich ziehen muß. Die psychologischen Gründe dafür sind altruistischer wie egoistischer Art, die im Wirbel halben Bewußtseins und schwerer Qual den Doktor zum Handeln bringen: er liebt des Künstlers schönes Weib und möchte ihr, die, so dekretiert Shaw, von den moralischen Schwächen ihres Gatten nichts weiß und an solcher Weisheit zu Grunde gehen würde, das furchtbare Erwachen ersparen: ihr Gatte soll ihr ewig der Heros bleiben, ewig für sie leben. Er muß sterben, um zu leben. Da tönt also schon das Thema vom Tode und vom Leben an. Und Shaw sagt nun: Nicht der Tod ist das Wichtige, sondern das Leben! Der Künstler stirbt, aber in Schönheit, mit einem Glaubensbekenntnis an die Kunst auf den Lippen. Und seine Werke leben. Sein Weib aber, so verlangt er, darf nicht um ihn trauern, nicht weinende Witwe sein oder spielen, nicht in Schwarz unbekömmlich sich kleiden. Sie soll das Fest des Lebens feiern, soll von neuem heiraten, soll in sich selber ihm, dem Lebensgestalter, einen Tempel errichten. Mit dieser Todesszene endigt das Stück. Nun folgt noch ein Epilog, der die Einmännerschau der Werke des Verstorbenen in einer Gemäldeausstellung bringt. Die Bilder zeigen des Künstlers Unsterblichkeit. Seine Witwe aber, die ihm ein „Leben" als Monumentum geschrieben, sie hat sich bereits wieder vermählt und feiert des Lebens Fest nach seinem Wunsch. Diese Neuigkeit, die sie in einem Gespräch mit jenem im Dilemma befangen gewesenen Doktor, der sie ja liebt, hervorbringt, wirkte wie eine Bombe auf das Haus, und als über ihr der Vorhang fiel, ging alles fast verstört von dannen. Shaw mag gelacht haben. Nun hat er seinem Publikum schon so oft gepredigt, sie sollten seine Art doch kennen, und doch schienen sie wieder irgend ein „Ende", womöglich eine Vereinigung zwischen jener Witwe und dem Doktor, zu erwarten. Wie hätte er sich da enthalten können, sie mit einem kräftig sausenden Peitschenschlag aus dem Hause zu jagen!

Frank Freund

---

**Nationalfestspiele (Ein Schlußwort)**

Nein, wir sollten es den Plan von Weimar nicht entgelten lassen, daß sein Vater Bartels, Adolf Bartels, heißt. Sollten die Sünden des Vaters nicht heimsuchen am Kinde, sondern vorerst einmal die — mit Bestimmtheit zu erwartenden — positiven Werte der Festspiele abwägen gegenüber den — immerhin nur prophezeiten — negativen. Das ist der Gedanke, dem das Projekt entsproß: Dem jungen Deutschland, das ansonst in engen Kleinstadtstuben verdumpft, soll in den Jahren, die äußern Einwirkungen die tiefste und sicherste Eindrucksfähigkeit verbürgen, ein großes künstlerisches Erlebnis geschaffen werden, das ihm Weiten und Fernen erschließt, den jungen, vielbebrillten und nur auf Kirchturmsnähe eingestellten Augen einmal ragende Höhen zeigt und für immer eine Sehnsucht in die jungen Seelen trägt.... Daß dies Erlebnis nicht bei der Germania im Niederwald, nicht auf einer allgemeinen Bußfahrt deutscher Pennäler zu Roeren und Bohn gesucht wird (bei Gott und in Deutschland ist kein Ding unmöglich): das sollte uns, die wir Tag um Tag die tiefen Wirkungen von Drama und Bühne predigen, eine beglückende Verheißung sein!

Das Beste wäre erst gut genug, gewiß. Man könnte das junge Deutschland auch zu Reinhardt und und Brahm, zu Matkowsky und Rittner schicken. Und die Ober-

lehrer aus Oschatz und Meseritz würden vielleicht nicht einmal ungern mit ihren Scholaren an die Spree fahren. Sie taten aber gut, wenn sie meinten, daß für Genießer Goethes und Hebbels an der Ilm eine reinere Atmosphäre sei als an der Spree. Und wenn die deutschen Mütter mit klingenden Spenden helfen sollen — auch sie werden ihre Söhne lieber im Park von Weimar als im Tiergarten lustwandeln wissen.

Aber die Mimen des Großherzogs! Schon der Theaterdirektor von Goethe mußte seine Corona Schröter unter blinden Sternen glänzen lassen. Ähnlich sein Nachfolger, der heute auch keinen Würdigen neben Elisabeth Schneider zu stellen hat. Dieses Weimar ist heute noch ein „großes Dorf". Es sind kaum sechs Monde, daß wir und Auguste Rodin, es sind kaum zwölf Tage vergangen, daß wir und der deutsche Künstlerbund daran erinnert wurden. Obwohl ein paar unsrer feinsten Geister in dieser Stadt Herberg nahmen (Johannes Schlaf wohnt dort und Wilhelm von Scholz, Paul Ernst und Ernst von Wildenbruch), hat sie doch kein literarisches und kein Theaterpublikum. Hat auch keine literarische Kritik: das einzige Blatt, dessen Spalten bisweilen nicht vergessen ließen, daß sie in der Stadt Goethes und Schillers gedruckt waren, wird dieser Tage zu Grabe getragen. . . Sie brauchen keine Literatur, die Weimarer; sie haben — Antipoden Dernburgs — eine Vergangenheit und wollen keine Zukunft haben — obschon sich ihr Hoftheater bisweilen bemüht, seine Gegenwart zu bezeugen. Es nützt wenig und kostet viel. Die Novitäten füllen drei, vier Abende das Parkett. Dann muß der Souffleur das Manuskript wieder in die Kanzlei abliefern. Wer kann für drei, vier Aufführungen Vollmers und Bassermänner besolden?

Der weimarer Intendant wird es vielleicht können (und tun), wenn die großen Aufgaben der Nationalfestspiele (mit denen schon von selber Wollen und Mühen der Darsteller wachsen wird) zu lösen sind — ohne finanzielles Risiko! Überdies sollen die Festvorstellungen zuvor der Kritik des Ausschusses unterstehen. Die Herren werden hoffentlich die Macht haben, ihrer Kritik Gehör zu erzwingen. Nötigenfalls auch einen Mundverschluß für den unfähigen Tragöden. . . .

Wir sollten nicht mißgünstig abseits stehen. Denn es ist wahrhaftig nicht gleichgültig, ob Jung-Deutschland seine Nationalfestspiele bekommt, ob hier unserm Drama eine neue und tiefe Wirkungsmöglichkeit verschlossen bleibt oder nicht.

Kurt Weisse

---

Der Weihnachtsfeierlage wegen mußte die Redaktion dieser Nummer bereits am 20. Dezember geschlossen werden. Die Besprechungen der letzten drei berliner Novitäten — Bahrs „Ringelspiel", Mischs „Kinder", Philippis „Helfer" — können also erst in der nächsten Nummer erscheinen.

Ihr wird auch — für die Abonnenten — das Sach- und Namensregister des zweiten Halbjahrgangs 1906 beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch gratis und franko vom Verlag.

Die Einbanddecke 1906 II, die gleichzeitig ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der sechsundzwanzig Nummern, nicht für die Inseratenseiten berechnet. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W 15, Lietzenburgerstraße 60.